HANDBUCH
DER
MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ERSTER BAND, II. TEIL:

DIE MUSIK DES MITTELALTERS
(BIS 1450)

2. AUFLAGE

MIT EINER MELODIETAFEL

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1920

Inhalt

des zweiten Teiles:

Die Musik des Mittelalters.

IV. Buch: Das zentrale Mittelalter (Kapitel XII—XV).

V. Buch: Die Ars nova (Kapitel XVI—XVII).

ZWEITER TEIL

DIE MUSIK DES MITTELALTERS

Literatur.

a. Allgemeine Literatur für den zweiten Teil.

Wenn auch ein Verzeichnis aller historischen Einzelarbeiten über den Rahmen eines Handbuchs wie des vorliegenden hinausgehen würde, so glaubt doch der Verfasser, eine einigermaßen orientierende und zu weiteren Spezialstudien die Wege weisende Aufzählung der wichtigsten Arbeiten über den Gegenstand der einzelnen Bücher nicht unterlassen zu dürfen und zwar mit Ausscheidung der Allgemeinen Musikgeschichtswerke, welche sonst bei jedem weiteren Buche zu wiederholen sein würden (soweit sie zu Ende geführt sind). Um aber dieselben nicht überhaupt ungenannt zu lassen, was ja eine nicht entschuldbare Lücke bedeutete, seien sie hier zum voraus genannt:

Padre G. B. Martini, Storia della musica (1757, 1770, 1781, 3 Bde., nur das Altertum umspannend).

John Hawkins, A general history of the science and practice of music (1776, 5 Bde., beendet; Neuausgabe bei Novello 1853).

Charles Burney, A general history of music (1776—89, 4 Bde., beendet).

J. B. de Laborde, Essay sur la musique ancienne et moderne (1780, 4 Bde. beendet).

Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik (1788—1801, 2 Bde., bis zum Ende des Mittelalters).

Fr. J. Fétis, Histoire générale de la musique (1869—75, 5 Bde., bis zum Ende des Mittelalters).

A. W. Ambros, Geschichte der Musik (1862—78, 4 Bde., nebst einem [5.] Beispielband von O. Kade und Register von W. Bäumker [1882], bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts).

In zweiter Linie zu nennen sind die weniger auf eigener Forschung beruhenden oder nur kompendiösen:

Thomas Busby, A general history of music (1819, 2 Bde.).

Aug. Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik (1863—64, 3 Bde.).

A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte (1867 [1877], bis zum Tode Beethovens).

J. Fr. Rowbotham, A history of music (1885—87, 3 Bde.).

W. S. Rockstro, A general history of music (1886).

Ad. Prosnitz, Kompendium der Musikgeschichte (1. Bd. 2. Aufl. 1901, 2. Bd. [bis 1750], 1900).

H. Ad. Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß (6. Aufl. 1903).

H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte (2. Aufl. 1901, auch englisch, russisch, tschechisch und italienisch),

außer denen noch weitere genannt werden könnten, wie z. B.

R. G. Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (1834 [1846]).

Ebenfalls vorauszuschicken ist die große Musikgeschichte in lexikalischer Form:

F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens (1835—44 [1860—65], 8 Bde. und 2 Bde. Supplement von A. Pougin 1879—81),

welche die Histoire générale etc. desselben Verfassers ergänzt; mit den für die Musikgeschichten aus zweiter Hand gemachten Einschränkungen auch die musikalischen Enzyklopädien:

G. Schilling, Universallexikon der Tonkunst (1835—38 [1840—42], 6 Bde.).

H. Mendel und A. Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon (1870—79, 11 Bde., Suppl. 1883)

und trotz seiner Beschränkung auf biographisches und bibliographisches Material auch:

Robert Eitner, Quellenlexikon (1900—1904, 10 Bde.),

sowie speziell für die Geschichte der Kirchenmusik durch die Jahrhunderte:

Wetzer und Welte, Kirchenlexikon (1847—56 [1882 ff.], 12 Bde.).

J. L. d'Ortigue, Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain-chant (1854 [1860]).

U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst (2. Aufl. 1891—95, 2 Bde.).

Als hochwichtige Quellenwerke für die Geschichte der Musik des gesamten Mittelalters und nicht nur speziell für das 4. Buch müssen wir auch noch vorausschicken:

Jean Mabillon, Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti (1668—1702, 9 Bde.).

—— Annales ordines S. Benedicti (1703—39, 6 Bde.).

Fürstabt Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784, 3 Bde.).

—— De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate etc. (1774, 2 Bde.).

Ed. H. de Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi (1864—76, 4 Bde.).

—— Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1852).

J. P. Migne, Patrologiae cursus completus sive Bibliotheca universalis SS. patrum et scriptorum ecclesiasticorum (Serie I [seit 1844]: lateinische kirchliche Schriftsteller, Serie II [seit 1856]: griechische kirchliche Schriftsteller; mehrere hundert Bände).

b. Spezielle Literatur für das III. Buch.

Auch das eine oder das andere der nun in einer Reihe aufgezählten speziell die Literatur unseres 3. Buches bildenden Werke greift wohl auf das Gebiet der folgenden Bücher über, hat aber seinen Schwerpunkt in der Sphäre des Inhalts des 3. Buches; ich ziehe daher vor, um die allgemeinere Bedeutung der voraus genannten Werke nicht zu verdunkeln, keine weiteren Teilungen zu machen:

J. St. Duranti, De ecclesiae catholicae ritibus (1591 u. ö.).

J. Gover, Euchologium graecum (1645 [1730]).

L. Allatius, De libris et rebus ecclesiasticis Graecorum (1646).

Kardinal G. Bona, De divina psalmodia (1653 [1663] und in der Ges.-Ausg. s. Werke 1747).

—— Rerum liturgicarum libri duo (1671).

Dom P. B. de Jumilhac, La science et la pratique du plain-chant (1673, Neuausgabe von Nisard und Leclerc 1847).

John Wallis, Opera mathematica (3 Bde. 1699; im 3. Bande die Harmonik des Bryennius).

Kardinal G. M. Tommasi, Codices sacramentorum 900 annis vetustiores (1680 und in der Ges.-Ausg. s. Schriften 1748—54, 7 Bde.).

J. Mabillon, De liturgia gallicana libri III (1685 [1729]).

J. S. Assemani, Bibliotheca orientalis (1719—28, 4 Bde.).

Kardinal Quirini, Officium quadragesimale Graecorum [Triodion] (1721).

J. Lebeuf, Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique (1741).

J. A. Assemani, Codex liturgicus ecclesiae universalis (1749—66, 13 Bde.).

Fürstabt Martin Gerbert, Monumenta veteris liturgiae Alemannicae (1779, 2 Bde.).

J. Anthony, Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges (1820).

Chrysanthos von Madytos, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1821).

—— Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς (1832).

Gregorius Lampadarius, Ausgabe des Τριῴδιον (1. Bd. 1821) und des Εἱρμολόγιον (1835) des Petrus Peloponnesius.

Daniel, Thesaurus liturgicus (1831—56, 5 Bde.).

R. G. Kiesewetter, Die Musik der neueren Griechen (1838).

Dom P. Guéranger, Institutions liturgiques (1840, 3 Bde., 2. Aufl. 1878—85, 4 Bde.).

—— L'année liturgique (1840—1901, 15 Teile).

—— Sainte Cécile et la société Romaine aux deux premiers siècles (1898).

Ed. H. de Coussemaker, Mémoire sur Hucbald (1841).

Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (1841).

F. Danjou, De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique (1844).

—— Revue de la musique religieuse, populaire et classique (1845—49).

L. Lambillotte, Antiphonaire de Saint Grégoire (1851, Faksimile des Cod. St. Gall. 359).

—— Ésthétique, théorie et pratique de plain-chant (1855).

Kardinal J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense (1852—60).

Kardinal J. Pitra, Iuris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta (1864—79, 2 Bde.).
—— Hymnographie de l'église grecque (1867); auch desselben Analecta sacra und Prolegomena.
A. J. H. Vincent, Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique (1847, Bd. XVI. 2 der Notices et extraits de la bibliothèque du roi; darin Pachymeres).
—— De la notation attribuée à Boëce (1855).
F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters (1853—56, 3 Bde.).
Th. Nisard, Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle (1856).
Kehrein, Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen (1859—63, 3 Bde.).
K. S. Meister, Das katholisch-deutsche Kirchenlied (1. Bd. 1862).
P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens (1858).
—— Musikalische Spicilegien (1876).
Biraghi, Inni sinceri di S. Ambrogio (1862).
A. Thierfelder, De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora (1869).
Adr. de Lafage, Essais de diphtérographie musicale (1864).
P. Gall Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters (1866—68, 2 Bde.).
K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung (1868).
Kyriakos Philoxenes, Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλεσιαστικῆς μουσικῆς (1. Bd. 1868).
Ferd. Probst, Die Liturgie der ersten drei Jahrhunderte (1870).
—— Die ältesten römischen Sacramentarien und Ordines (1892).
—— Die abendländische Messe vom 5. bis zum 8. Jahrhundert (1896).
W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Litteratur der Byzantiner (Sitzungsber. d. Kgl. Bayr. Akad. d. Wissensch. 1870: Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon etc. und: Über die Harmonik des Manuel Bryennius etc.).
M. C. Paranikas, Beiträge zur byzantinischen Litteratur (das. 1870).
Christ und Paranikas, Anthologia graeca carminum Christianorum (1871).
K. E. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom (1872).
W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter (1881).
—— Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (1883).
—— Hermanni Contracti musica (1884).
—— »Gregorianisch« (Bibliographische Lösung der Streitfrage etc. 1895).
Joh. Tzetzes, Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche (1874).
H. Stevenson, Du rythme dans l'hymnographie de l'église grecque (1876).
L. A. Bourgault-Ducoudray, Étude sur la musique ecclésiastique grecque (1877).
H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878).
—— Die Martyriai der byzantinischen liturgischen Notation (Sitzungsber. der Kgl. bayr. Ges. der Wissensch. 1882).
—— Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert (1898).
Dom Joseph Pothier, Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition (1880, deutsch von A. Kienle 1881).

Dom Joseph Pothier, Liber Gradualis (1883).
V. Gardthausen, Beiträge zur griechischen Paläographie (Sitzungsber. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1880).
Thiéry, Étude sur le chant grégorien (1883).
Ed. Bouvy, Poètes et mélodes; étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque (1886).
H. Reimann, Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik (1889).
Wilhelm Meyer (aus Speyer), Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung (Abhh. der Kgl. bayr. Ges. d. Wissensch. 1885).
—— Fragmenta Burana (Abhh. d. Göttinger Kgl. Ges. d. Wiss. 1901).
Pleithner, Die älteste Geschichte des Breviergebets (1887).
F. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (seit 1886).
L. Gautier, Histoire de la poésie liturgique du moyen âge. Les tropes etc. (1. Bd. 1886).
—— Œuvres poétiques d'Adam de Saint Victor (1894).
P. G. Dreves, Analecta hymnica (1886—1903, 43 Bde.).
—— Aurelius Ambrosius (1893).
—— Psalteria rhythmica (1899).
Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen etc. (1. Bd. [vgl. Meister] 1886, 2.—4. Bd. 1883, 1891, 1904).
Ph. Spitta, Über Hucbalds Musica Enchiriadis (1889 und 1890 in der Vierteljahrsschrift für MW.).
Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en Fac-Similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes (Leiter Dom André Mocquereau), seit 1889 in Vierteljahrslieferungen (bis jetzt Faksimilierungen der vollständigen Antiphonarien Codd. St. Gallen 339, Einsiedeln 121, British Museum addit. 34209 [Antiph. Ambrosianum XII s.] und Montpellier H. 159, sowie über 200 Notierungen des Graduale Iustus ut palma aus dem 9.—17. Jahrh., außerdem hochbedeutende historische Einleitungen und Abhandlungen über die Neumenschrift etc.
Fr. A. Gevaert, Les origines du chant liturgique de l'église latine (1890, deutsch von H. Riemann 1891).
—— La mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895).
Dom Germain Morin, Les véritables origines du chant Grégorien (1890, deutsch von Elsässer 1892).
Ul. Chevallier, Poésie liturgique du moyen-âge. Rythme et histoire (1893).
Hubert Grimme, Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers (1893, in Collectanea Friburgensia).
P. Suitbert Bäumer, Geschichte des Breviers (1895).
Battifol, Histoire du brevier (1895).
A. Ceriani, Notitia liturgiae Ambrosianae ante saec. XI. (1895).
Duchesne, Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne (3. Aufl. 1902).
Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (1895).
—— Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen (1901, Bd. 1 der 2. Aufl. des vorigen Werks).
The Plain-Song and Mediaeval Music-Society, eine seit 1891 bestehende englische Gesellschaft, veranstaltet ähnliche phototypische

Publikationen wie die Benediktiner von Solesmes (s. Paléographie musicale), bis jetzt u. a.: Graduale Sarisburiense (Brit. Museum add. mss. 31924) mit Einleitung ("The Sarum Gradual" von Howard Frère 1894), Early english harmony (herausgegeben von H. E. Wooldridge 1897), ferner: Bibliotheca musico-liturgica (Katalog der in englischen Bibliotheken befindlichen Handschriften liturgischer Gesänge [von H. Frère], auch Abhandlungen über mittelalterliche Notenschriften etc.).

P. Antoine Dechevrens, Le rythme dans l'hymnographie latine (1895).

—— Études de science musicale (1898—99, 3 Bde.).

—— Les vraies mélodies Grégoriennes (1902).

Oskar Fleischer, Neumen-Studien (3 Teile 1895, 1897, 1904).

J. Combarieu, Étude de philologie musicale. Théorie du rythme ... suivie d'un essai d'archéologie musicale au 19e siècle et le problème de l'origine des neumes (1896).

—— Fragments d'Enéide en musique (1898).

G. L. Houdard, L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique (1897).

—— Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique (1898).

—— La richesse rythmique de l'antiquité (1903).

Gustav Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche (1897).

Fr. Magani, L'antica liturgia Romana (1897—99, 3 Bde.).

Gregorian music, an outline of musical palaeography . . . by the Benedictines of Stanbrook (1897).

Ed. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen (1897).

C. Daux, Deux livres choraux monastiques des Xe et XIe siècles (1899).

The Bradshaw-Society, phototypische Faksimile-Ausgaben des Troparion von Winchester, des Antiphonars von Bangor (1893) usw.

M. Magistretti, La liturgia della chiesa Milanese nel secolo IV (1899).

P. Clemens Blume, Sequentiae ineditae (4. Folge 1899).

Pierre Aubry, La musicologie mediévale. Histoire et méthodes (1899).

—— (mit E. Misset) Les proses d'Adam de St. Victor (1900).

—— (mit A. Jeanroy und L. Brandin) Lais et descorts français du XIIIe siècle (1901).

—— Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant de l'église chrétienne (1903).

Dom Hugo Gaisser, Le système musical de l'église grecque (1901).

Weale und Misset, Analecta liturgica (in Lieferungen).

Adolf Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (1902).

Cabrol und Leclercq, Monumenta ecclesiae liturgica (1. Bd. Reliquiae liturgiae vetustissimae, 1902).

Editio Solesmensis (unter Leitung von Dom André Mocquereau): Liber usualis Missae et Officii (1903, mit Choralnoten).

—— Manuel de la Messe et des Offices (1903, umgeschrieben in moderne Noten).

P. S. Birkle, Katechismus des Choralgesangs (1903).

Fr. X. Mathias, Die Tonarien (1903).

A. Gastoué, Cours théorique et pratique de Plain-Chant Romain Grégorien (1904).

Guido Gasperini, Storia della Semiografia musicale (1905).

Karl Weinmann, Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß (1905).

III. Buch.

Der altkirchliche liturgische Gesang.

Einleitung.

Am Eingange der Musikgeschichte des Mittelalters erhebt sich der gewaltige Bau der Musik der christlichen Kirche nicht nur als ältestes sondern auch für Jahrhunderte als einziges Denkmal musikalischer Schöpferkraft. Wie lange an diesem Dome gebaut worden ist, welches hohe Alter insbesondere seinen Fundamenten zugeschrieben werden muß, darüber ist viel gestritten worden, und es ist wenig Aussicht, daß jemals durch Feststellung der evidenten Wahrheit die Streitfragen ein Ende finden werden. An diesem alten christlichen Gesange ist beinahe alles Problem. Obgleich die katholische Kirche die altehrwürdigen Weisen bis auf den heutigen Tag nicht nur in alten Niederschriften pietätvoll bewahrt sondern auch in täglicher praktischer Ausübung lebendig erhalten hat, sind doch besonders in den beiden letzten Jahrhunderten durch die auch diesen Gebieten sich aufmerksamer zuwendenden historischen Forschungen Zweifel über Zweifel an der Verläßlichkeit der Tradition aufgetaucht und gegenwärtig sind Hunderte von Gelehrten beschäftigt, durch vergleichende Untersuchung der ältesten Handschriften die Tradition zu korrigieren und der Kirche den Gesang in der Gestalt zurückzugeben, welche er vor mehr als tausend Jahren gehabt hat. Wenn auch eine solche Restauration des Kirchengesanges im Detail eine innerkirchliche Angelegenheit ist, so hat doch dieselbe durch einen Erlaß des Papstes Pius X., also unter ausdrücklicher Billigung des heiligen Stuhles, derart einen historisch-wissenschaftlichen Charakter angenommen, daß die Musikgeschichtsforschung die Arbeiten der gelehrten Mönche und anderer offiziell mit diesen Studien von der Kirche Beauftragten nicht ignorieren kann, im Gegenteil ihnen höchste Beachtung schenken muß, zumal denselben alles einschlägige Material unbeschränkt zur Verfügung steht. Schon der Hinweis auf die prächtigen phototypischen Faksimilierungen der ältesten neumierten liturgischen Gesangbücher in der seit 1889 erscheinenden Paléographie musicale der

Benediktiner von Solesmes unter Leitung von Dom André Mocquereau genügt, die hohe Bedeutung dieser kirchlichen Mitarbeiter für die Musikgeschichte darzutun. Sind doch durch sie diese sorgsam verschlossenen und schwer einzusehenden kostbaren Unika in einer Form Hunderten und Tausenden leicht zugänglich gemacht worden, welche sie an bequemer Lesbarkeit bei absoluter Verläßlichkeit den Originalen vielfach sogar überlegen macht! Auch die von spezieller liturgischen Sachkenntnis getragenen eingehenden Untersuchungen über Einrichtung oder Abschaffung einzelner Gesänge, welche in den Arbeiten der kirchlichen Gelehrten eine Hauptrolle spielen, sind für die Musikgeschichte sehr wertvoll. Freilich würde man aber doch sehr fehlgehen, wollte man annehmen, daß nun alles bestens klargestellt, jedes Rätsel gelöst und der gregorianische Gesang ein offenes Buch für jedermann wäre. Dazu fehlt doch noch sehr viel. Nur ein Punkt darf als wirklich so weit aufgeklärt gelten, als es unter den obwaltenden Verhältnissen möglich ist, nämlich der melodische Verlauf der alten Gesänge, d. h. die Auf- und Abwärtsbewegungen oder die Stillstände auf derselben Tonhöhe und auch die Zugehörigkeit der Einzeltöne oder Melismen zu den einzelnen Silben des Textes; doch ist auch schon nicht mehr zu eruieren, inwieweit etwa die mündliche Überlieferung die ursprünglichen Melodien verändert hatte, ehe sie die Niederschriften fanden, welche auf uns gekommen sind; und selbst für die Zeit von der Niederschrift in Neumen ohne Linien (8.—9. Jahrhundert) bis zu der auf Linien (Anfang des 11. Jahrhunderts) sind teilweise Verschiebungen der Tonhöhenlagen leider keineswegs ausgeschlossen. Immerhin liegt aber in der großen Konsequenz des ganzen Systems dieser Gesänge, in der vielfachen Wiederkehr derselben Melodien mit verschiedenen Texten und der Entwicklung reich verzierter Formen auf sehr einfacher Grundlage für Verwendungen an anderer Stelle der Liturgie eine starke Garantie wenn auch nicht für die absolute Verläßlichkeit der aus den Handschriften festgestellten Lesarten so doch für die Möglichkeit einer Korrektur derselben im Detail nach unanfechtbaren wissenschaftlichen Grundsätzen. Darf man daher die Frage der Melodik der Kirchengesänge nicht nur als lösbar, sondern großenteils als gelöst ansehen, so bleibt, als in hohem Grade strittig und für den größten Teil der Gesänge völlig ungelöst das Problem der rhythmischen Beschaffenheit derselben bestehen. Man braucht nur etwa die rhythmischen Deutungen des Jesuitenpater Antoine Dechevrens (Études de science musicale 1898) neben diejenigen der Solesmenser Schule zu halten, um mit Staunen zu sehen, welche himmelweite Abstände hier auch noch innerhalb der

speziellen Fachkreise möglich sind. Klar zutage liegt zunächst nur die Rhythmik der Hymnen, überhaupt der Melodien mit metrischen Texten, bei denen die Abhängigkeit des Rhythmus vom Metrum der Verse als selbstverständlich gelten kann und gilt. Ob man dieselben, wie Gevaert, im ungeraden oder aber im geraden Takt liest, ist nicht eben sehr von Belang, da beide Leseweisen den Hauptnoten ihre metrische Stellung, ihr größeres Gewicht belassen. Das eigentliche Problem ist aber vielmehr die Rhythmik der Gesänge mit Prosatexten, mit Texten buntwechselnder Silbenzahl. Daß dieselben überhaupt keinen definierbaren Rhythmus gehabt hätten, ist eine sehr schwer zu glaubende Annahme; dagegen steht freilich fest, daß im Verlaufe langer Jahrhunderte die Kenntnis der vielleicht ehedem geltenden Gesetze eines solchen Rhythmus verloren gegangen ist, wie der um die Zeit der Anfänge der Mensuralmusik aufkommende Name »Musica plana« und wie auch schon die Möglichkeit der Entstehung der Sequenzen beweist. Daß heute die rhythmischen Theoretiker für die Rhythmik des gregorianischen Gesangs (wie sie ihn im heutigen Gottesdienste kennen gelernt haben) eine besondere Kategorie aufgestellt haben, in der er in die Gesellschaft der naturalistischen Improvisationen der Hirten auf der Schalmei oder dem Alphorn kommt, ist nicht eben unbegreiflich; aber energische Verwahrung muß dagegen eingelegt werden, wenn man durch Bezeichnung eines solchen noch nicht zu künstlerischem Gestalten gediehenen oder aber durch Entartung ihm entfremdeten Rhythmus als »melisch« den scharf denkenden Aristoxenos für diese dritte Kategorie verantwortlich macht (F. Saran, Jenaer Handschrift II S. 103). Die drei aristoxenischen Kategorien des Rhythmus sind: der sprachliche Rhythmus, der musikalische Rhythmus und der Rhythmus der Gesten (der Rhythmus der λέξις, des μέλος und der κίνησις σωματική), von denen also nur der zweite der melische genannt werden kann. Bei der großen Rolle, welche in der griechischen Musik die Verbindung von Gesang mit ausdrucksvoller Gestikulation spielte, ist nicht verwunderlich, daß über diese grundlegende Definition hinaus die Dreiteilung nicht weiter verfolgt wird; gänzlich ausgeschlossen ist aber, daß eine Sonderbehandlung des Rhythmus des Melos einer Aufweisung von Bildungen gegolten hätte, die keinen eigentlichen Rhythmus haben. Melodien, denen die zweite Haupteigenschaft aller Melodie neben der Bewegung in einer Skala harmonisch verständlicher Töne fehlte, nämlich die Übersichtlichkeit der Proportionen des zeitlichen Verlaufs und die Unterscheidung verschiedenen Gewichts, würden schwerlich Jahrtausende überdauert haben, und man muß sogar annehmen, daß einer immer

mehr das Verständnis verlierenden Theorie zum Trotz doch die Sänger, welche diese Melodien täglich zu singen hatten, wenigstens noch ungefähr die immanente Rhythmik durchgefühlt und dieselbe, wenn auch stark entstellt, noch fortgesetzt wenn auch in beschränktem Maße zur Geltung gebracht haben. Alle Arbeiten über den Rhythmus des gregorianischen Gesangs beruhen auf der mehr oder minder klaren Erkenntnis, daß Melodien ohne Rhythmus keine Melodien sind, und differieren nur bezüglich der Wege, die sie einschlagen, die Existenz eines solchen Rhythmus nachzuweisen, und des Maßes von Bestimmtheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, das sie für den Aufbau seiner Gebilde fordern zu müssen glauben. George Houdard (Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique 1898) begnügt sich damit, für jede Neume denselben Gesamtwert als Summe zu fordern, den das einzelne Tonzeichen (Virga, Punkt) hat; um größere rhythmische Symmetrien als die Gleichheit der einzelnen Zählzeiten sorgt er sich also nicht. Dechevrens konstruiert dagegen streng gemessene Takte mit zum Teil ganz komplizierten innerlichen Teilungen; die Zahl der zu Phrasen zusammengehörigen Takte ist aber auch bei ihm variierend und ohne erkennbares festes Prinzip. Dagegen behauptet Gevaert (La mélopée antique dans le chant de l'église latine, 1895 S. 133) eine »symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie« unter Berufung auf Aristoteles, der (Rhet. III. 8) auch für die Rede die Einhaltung eines Rhythmus verlangt. Leider macht Gevaert keinen Versuch, durch Darstellung in gemessenen Notenwerten zu zeigen, was er unter dieser annähernden Symmetrie versteht. Zweifellos hat er aber den richtigen Weg zur Ergründung der innersten Natur der gregorianischen Gesänge eingeschlagen, indem er die einfachsten der Kompositionen auf Prosatexte, die Antiphonen, zum ausschließlichen Objekt der Untersuchungen seines Buchs machte und deren Zurückführung auf eine kleine Anzahl (47) melodischer Typen versuchte. Wenn dieser Versuch nicht als ganz gelungen angesehen werden kann, so hat das seinen Grund darin, daß Gevaert sich doch bei der Zusammenordnung der Melodien zu sehr auf die Übereinstimmung der Anfangstöne als Kriterium verließ, anstatt den immanenten Rhythmus dafür ernstlich mit in Frage zu ziehen. So ist es gekommen, daß er offenbar identische Melodien für verschiedene Typen hält, und andererseits Melodien zusammenbringt, die einander doch sehr fremd sind. Damit sollen die großen Verdienste Gevaerts nicht in Frage gestellt werden; der von ihm betretene Weg der Herausschälung des eigentlichen melodischen Kerns aus der Hülle gehäufter Verzierungen ist eine unentbehrliche Ergänzung der von mir bereits

in den »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) versuchten Aufweisung der Identität von Melodien mit bezüglich der Silbenzahl stark verschiedenen Texten. Der Weg von den einfachen Antiphonen zu den komplizierten Gradualien ist ungangbar ohne die bestimmte Unterscheidung von Hauptmelodienoten und Ausschmückungen.

Wenn nun der Verfolg dieser Ideen dazu führt, die von jeher von den meisten Historikern behauptete nahe Verwandtschaft der Faktur der mittelalterlichen weltlichen Monodien mit derjenigen der alten Kirchengesänge zu bestätigen, so ist das gewiß nur erfreulich; noch erfreulicher aber ist, wenn sich ergibt, daß diese Verwandtschaft nicht in der Gemeinsamkeit eines formlosen Rhythmus besteht.

VIII. Kapitel.

Der Rhythmus der altkirchlichen Gesänge.
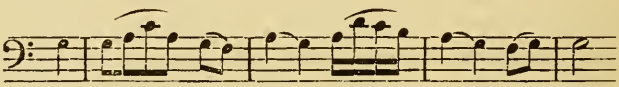
§ 26. Die Hymnen. Rhythmische Quantität und metrische Qualität.

Die Hymnen sind zwar nicht die ältesten Gesänge der Kirche, aber doch schon für die ersten Jahrhunderte in den Kirchen des Orients verbürgt und auch bereits im 4. Jahrhundert im Abendlande in Aufnahme gekommen. Der Grund, weshalb ich dieselben zuerst erörtere, ist aber ein anderer, nämlich der, daß sie am bequemsten von der Musik der alten Griechen zu der des Mittelalters überleiten und als einfachste Formen der neuen Kunstübung das Verständnis der komplizierteren zu erschließen geeignet sind.

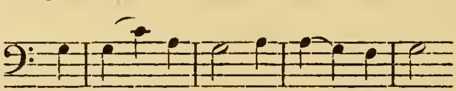
Die in iambischen Dimetern gedichteten dem Bischof Ambrosius (333—397) persönlich zugeschriebenen altkirchlichen Hymnen stehen insofern noch ganz auf dem Boden der antiken Kunst, als sie streng die Quantität der Silben respektieren und nur Längen statt der Kürzen einführen, wo das auch nach dem Gesetze der klassischen Dichtung statthaft war. Man ist daher wohl in Versuchung, die Melodien im Tripeltakt zu lesen, wie Gevaert durchweg tut, z. B. (La mélopée antique S. 70):



Doch leuchtet das nur für die aller Melismen entkleideten Melodien direkt ein, wie sie Gevaert herausgeschält hat. Zieht man die Ligaturen in Betracht, mit denen uns die Melodien überliefert sind, so ist das sich ergebende Notenbild manchmal schon ein ziemlich kompliziertes und die Fälle, wo drei- und viertönige Neumen auf die kurze Silbe kommen, machen den Tripeltakt minder wahrscheinlich, da natürlich der Wert, der der Silbe zukommt, auf die Figur verteilt werden muß (das. S. 71):



Die Unruhe, welche dieser Wechsel der Ligaturen in Vierteln mit solchen in Achteln und sogar in Sechzehnteln in den Gang dieser einfachen Verse bringt, spricht stark gegen die Richtigkeit der Deutung. Wäre wirklich der der langen Silbe entsprechende Ton als doppelt so lang gemeint, so würden die nächstliegenden Ligaturen doch diejenigen sein, welche die Halbe in zwei Viertel auflösen, wie solche Gevaert (aber mit wenig Konsequenz) hie und da seinen herausgeschälten Urmelodien einverleibt hat:



Gerade die völlige Gleichbehandlung der langen und kurzen Silben in den Verzierungen muß daher auf die Annahme führen, daß Ambrosius trotz der strengen Einhaltung der Silbenquantitäten doch mit den übrigen lateinischen Hymnendichtern seiner und der Folgezeit auf einem Boden steht, daß er für die musikalische Gestaltung mit der metrischen Qualität rechnet anstatt mit der rhythmischen Quantität. Der Bericht des mit Ambrosius befreundeten heil. Augustinus, daß Ambrosius »secundum morum orientalium partium« Hymnen und Psalmen habe singen lassen, würde ja bezüglich der Hymnen gegenstandslos sein, wenn die musikalische Behandlung derselben durchaus der in Italien seit Jahrhunderten allgemein bekannten und verbreiteten entsprochen hätte. Seit des Kardinals Pitra Hymnographie de l'église grecque (1867) ist man darauf aufmerksam geworden, daß die Wurzeln der in den christlichen Kirchengesängen aller Art so auffällig hervortretenden, von der Praxis des klassischen Altertums stark abweichenden Behandlung der Sprache in der Verbindung mit der Musik im

Orient zu suchen sind. Was Pitra als kühne Hypothese hinwarf, hat Wilhelm Meyer aufgegriffen und durch eingehende Untersuchungen (»Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung«, Abhh. der Kgl. Bayr. Gesellsch. d. Wissensch. 1886) zu einer Aufsehen erregenden These erhoben, indem er direkt auf die alten Poesien der Hebräer hinwies, von denen über die syrischen Dichter der ersten christlichen Jahrhunderte die akzentuierende Versbildung in die griechische und römische kirchliche Poesie gekommen sei. Er stützte seine These zunächst durch die auffälligen den hebräischen ähnelnden Parallelbildungen des Inhalts je zweier Zeilen sowie durch die Neigung zu akrostichischen Bildungen. Die von Meyer noch als offene Frage gelassene akzentuierende Natur der hebräischen Poesie hat inzwischen Eduard Sievers in bejahendem Sinne gelöst (»Studien zur hebräischen Metrik« I. 1901). Die ganze Tragweite dieser neuen Aufstellung kann sich uns erst im weiteren Verlauf unserer Darstellung enthüllen. Hier haben wir zunächst die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß in den ambrosianischen Hymnen das neue Fundament poetisch-musikalischer Gestaltung sich in seiner reinsten und darum demonstrativsten und belehrendsten Form vorstellt. Ist — wie wir mit wachsender Bestimmtheit erkennen werden — die Annahme berechtigt, daß die ambrosianischen Hymnen auf der Ersetzung der rhythmischen Quantität durch die metrische Qualität als prima ratio basieren, so sind sie Typen der allereinfachsten, volksmäßigsten Form der Textmessung und Melodiegliederung, da sie den vierhebigen iambischen Vers in der vollkommensten zwischen Senkung und Hebung regelmäßig wechselnden Ordnung, in durchgeführter Achtsilbigkeit, ohne Spaltungen oder Zusammenziehungen in dem Gewande glatt verlaufender, vollendeter musikalischer Symmetrie bringen. Wir werden bei den Versen und Melodien der Troubadours noch einmal auf diesen Urtypus aller metrischen Gestaltung zurückzukommen haben und finden, daß derselbe durch beinahe ein Jahrtausend nichts an seiner Lebensfähigkeit eingebüßt hat.

Das metrische Schema der ambrosianischen Hymnen ist also kurz und gut dieses:

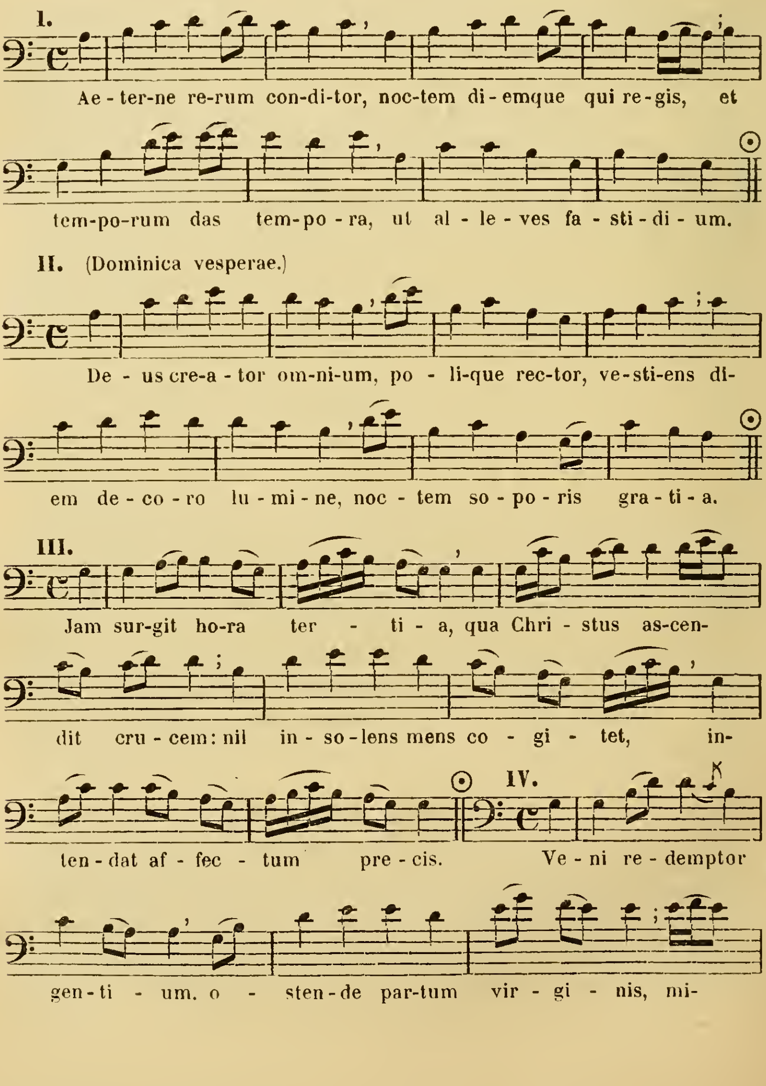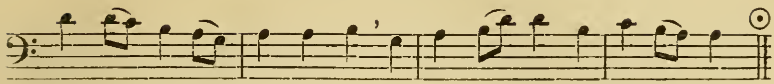


und zwar (aus sprachlich leicht ersichtlichen Gründen, weil nämlich Vers-Enden mit einsilbigen Worten einer gefälligen Schlußwirkung zuwider sind und im allgemeinen gemieden werden, in mehrsilbigen Worten aber nicht die Flexionsendungen, sondern die Stammsilben Anspruch auf das Hauptgewicht haben) mit fallender Ordnung

der Akzente, so daß bei Zusammenziehung in den vierzähligen Takt die Taktstriche der ungeraden Takte zu konservieren sind:



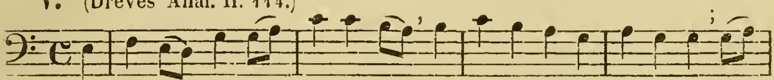
Hiernach sind die Melodien der von Augustinus als echt ambrosianisch bezeugten Hymnen »Aeterne rerum conditor«, »Deus creator omnium«, »Jam surgit hora tertia« und »Veni redemptor gentium« in der auf uns gekommenen Notierung zu lesen als:



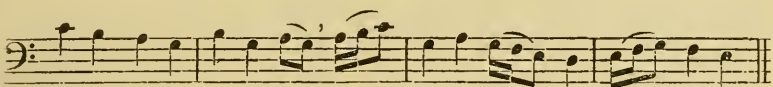


re - tur om-ne sae - cu - lum, ta - lis par - tus de - cet de - um.

V. (Dreves Anal. II. 114.)



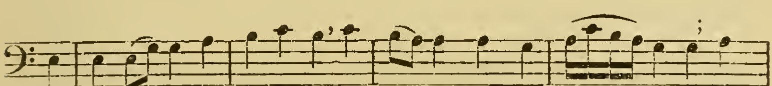
Ae - ter-na Christi mu-ne-ra a - po-sto-lo-rum glori-am psal-



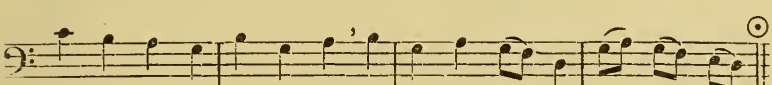
mos et hymnos de-bi-tos lae - tis ca-na - mus men - ti-bus.

Daß diesen Melodien*) eine strenge Taktordnung zukommt, wird

*) Leider eignet keiner der auf uns gekommenen Melodienotierungen der ambrosianischen Hymnen ein hohes Alter. Gevaert, dem es gewiß zur Erweisung der Identität der tonalen Grundlagen der kirchlichen Hymnen mit den Resten antiker griechischer Musik um die Aufbringung möglichst alter Niederschriften zu tun war, vermag nur für das Aeterna Christi munera eine dem 10. Jahrhundert angehörige beizubringen, nämlich nach einer Pariser Handschrift der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 154 [mit Dasiazeichen]):



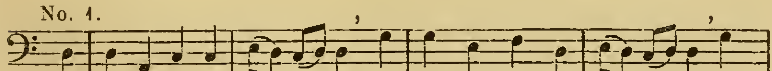
Ae - ter-na Christi mune - ra et mar-ty - rum vic - to - ri - as lau-



des fe - ren - tes de - bi - tas lae - tis ca - na - mus men- ti - bus.
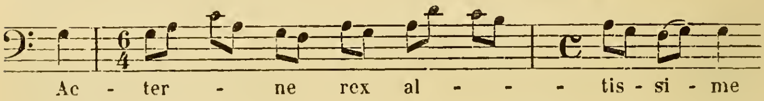
mit welcher die oben mitgeteilte ziemlich genau übereinstimmt. Alle andern bei Gevaert gehören dem 13.—15. Jahrhundert an. Darum ist es von hohem Interesse, daß soeben (1905) Dr. Carl Weinmann das lediglich im Schema der ambrosianischen gedichtete Hymnen enthaltende Hymnarium der Zisterzienser-Abtei Pairis in Elsaß nach zwei Handschriften (441 und 442) der Stadtbibliothek zu Kolmar veröffentlicht, von denen eine dem 12. Jahrhundert angehört (442). Zum Beweise, wie wenig wir Ursache haben, uns im Besitze der originalen Melodien zu wissen, wie sie zur Zeit des Ambrosius gesungen wurden, gebe ich noch die Melodien des Aeterne rerum conditor und des Jam surgit hora tertia (nach welcher das Hymnar von Pairis auch das Aeterna Christi munera singen läßt):

No. 1.

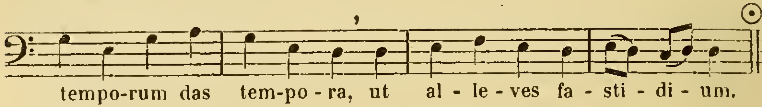


Ae - ter-ne re-rum con-di - tor, noc-tem di - em-que qui re - gis. et
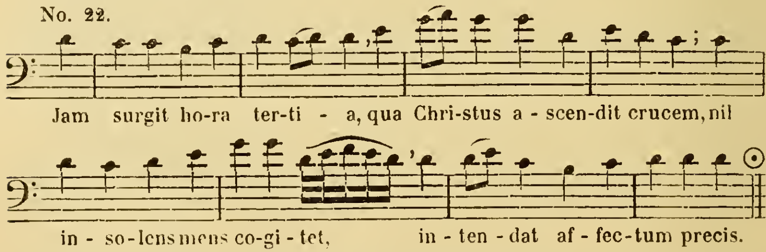
angesichts einerseits der Beschaffenheit der Texte und andererseits des durchaus befriedigenden Verlaufs der Melodien niemand in Abrede stellen wollen. Jeder Versuch, mit einer Messung der Ligaturen mit anderem Maße als dem der Einzelsilbe durchzukommen, tastet sofort die Natürlichkeit des Aufbaues an; z. B. zerstört schon die Zerlegung der viertönigen Neumen in zwei zweitönige, deren jede dem Maße der Einzelsilbe entspräche, die Symmetrie und damit die Schönheit und Gefälligkeit der Melodie:



und vollends gar die Bewegung in lauter gleichen Werten!



No. 22.



Bei der absolut gleichen metrischen Anlage aller ambrosianischen Hymnendichtungen mögen wohl die ursprünglichen Melodien der einen auch für andere gebraucht worden sein, aber auch neue Melodien sind gewiß aufgekommen und haben die alten ersetzt, so daß wir schwerlich aus der tonalen Anlage der auf uns gekommenen weitergehende Schlüsse ziehen dürfen. Indessen ist es uns hier speziell um das Verhältnis der Melodie zum Text zu tun, und erfreulicherweise ist doch dieses auch bei den sehr voneinander abweichenden Melodien ein durchaus analoges. Angemerkt sei noch, daß Weinmann aus dem zweimaligen Vorkommen einer überschüssigen Silbe einen Beweis gegen die taktmäßige Rhythmisierung der Hymnen zu ziehen versucht (S. 27) »qui surrexist(i) a mortuis« und »micanti(**um**) astrorum globos«, obgleich er ganz richtig erkannte, daß in beiden Stellen das Metrum bei Annahme von Elision in Ordnung ist. Daß aber die Notierung die Elision durch Doppeltschreibung einer Note ignoriert, wollen wir als willkommene Bestätigung unserer Auffassung des Verhältnisses von Melodie und variabeln Textunterlagen uns merken. Offenbar hat man nämlich zur Zeit der Notierung dieses Hymnars das allgeläufige Mittel der Unterbringung überschüssiger Silben auch in solchen Fällen angewandt, wo die poetische Metrik Endungen unterdrücken heischt.

Die positiven Ergebnisse der Betrachtung dieser Beispiele vollkommen regelmäßiger achtsilbiger (vierhebiger) Verse als schlichter Viertakter sind:

1. Zusammenfallen der Haupt-Sinnakzente mit den schwersten Zeitwerten.
2. Die Möglichkeit der Spaltung von Normalzeiten in Unterteilungswerte, hier nur in der Melodie.

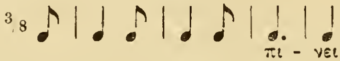
Der iambische Achtsilbler erlangte als Versmaß der kirchlichen Hymnen besondere Beliebtheit. Die Frage, wie viele der in diesem Maße geschriebenen Hymnen auf Ambrosius selbst zurückgehen, ist ja schließlich nicht von allzu großer Bedeutung; fest steht, daß in Menge neue Texte gleichen Maßes den Melodien untergelegt wurden und daß viele Hymnen des heutigen Breviers dasselbe haben, wohl auch einzelne mit ihren alten Melodien. Daß Maße solcher Einfachheit eminent volksmäßig sind, bedarf keines Nachweises, und man hat daher den Ursprung der Hymnendichtung und der akzentuierenden Verse im Volksgesange suchen zu müssen geglaubt, bis der direkte Zusammenhang der lateinischen und griechischen Hymnendichtung mit der syrischen erkannt wurde. Freilich ist aber auch nach dieser Entdeckung, welche weniger für das Verständnis der strengen Formen der ambrosianischen Hymnen als vielmehr für das der komplizierteren, ein strenges Maß nicht zeigenden Gesänge von Bedeutung ist, nicht zu übersehen, daß auch die altgriechischen Meliker eine Versbildung zu schätzen wußten, welche zwar die Quantität respektiert aber doch zugleich einer schlichten Redeweise gerecht wird. Unter den Anakreontika dominiert in auffallender Weise der trochäische Dimeter und neben ihm der katalektische iambische Dimeter; ersterer mit seinem bestimmten Anfange auf die schwere Zeit ist sicher für mancherlei schlichte Prozessionslieder der griechischen Feste bevorzugt worden. Ich erinnere nur an die ἐπιλήνιος ᾠδή (trochäischer[?] Achtsilbler):

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν
Ταλάροις φέρουσιν ἄνδρες
Μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων κτλ.

und an das allbekannte Trinklied (iambischer Siebensilbler):

Ἡ γῆ μέλαινα πίνει
Πίνει δὲ δένδρε' αὐτήν
Πίνει θάλασσ' ἀναύρους
Ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν
Τὸν δ' ἥλιον σελήνη κτλ.

welches selbstverständlich die volle Form des Achtsilblers entweder durch eine Pause am Vers-Ende oder (wahrscheinlicher) durch Überdehnung der vorletzten Silbe ergänzt:



so daß die weibliche Endung zwei Hebungen in Anspruch nimmt.

In reiner Durchführung erscheint der trochäische Achtsilbler, radikal an Stelle der quantitierenden Versbildung die akzentuierende setzend, bereits im 4. Jahrhundert bei Gregor von Nazianz, nämlich (Christ und Paranikas, Anthol. S. 23 ff.) in dessen Hymnus Εἰς Χριστόν:

Σὲ τὸν ἄφθιτον μονάρχην
Δὸς ἀνυμνεῖν, δὸς ἀείδειν
Τὸν ἄνακτα, τὸν δεσπότην
Δι' ὃν ὕμνος, δι' ὃν αἶνος κτλ.

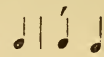


Der iambische Siebensilbler erscheint ebenso in desselben Hymnus Εἰς τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν (das. S. 26 ff.):

Τί σοι θέλεις γενέσθαι;
Ψυχὴν ἐμὴν ἐρωτῶ.
Τί σοι μέγ' ἢ τὶ μικρὸν
Τῶν τιμίων βροτοῖσι; κτλ.



Da haben wir in der Tat ganz und gar die den neueren Sprachen geläufige durchgeführte akzentuierende Versbildung, aber nicht in dem Sinne, daß nun die den (geschriebenen) Akzent tragenden Silben einfach in die Rolle der Längen der quantitierenden Poesie eingetreten wären; es ist sogar der direkte Widerspruch gegen den grammatischen Akzent nicht gemieden, z. B.:
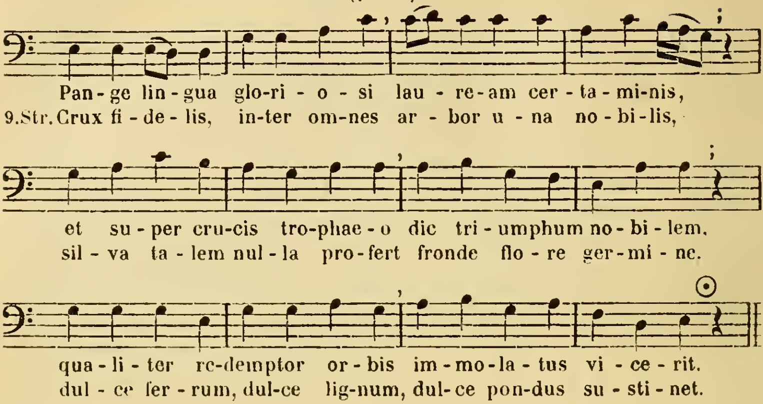
τιμίων = 	φέροντα = 
λυδίου	φρύαγμα
δακτύλῳ	τράπεζα
σφενδόνην	ἄτεχνα
βημάτων	γάνυσμα
συλλέγειν	ἄπαυκτοι
κτλ.	κτλ.

W. Meyer (Anfang und Ursprung usw. S. 314) bemerkt, daß Gregor in dem ὕμνος ἑσπερινός und dem ὕμνος παραινητικὸς πρὸς παρθένον (die er beide von den Anakreontika abscheidet) streng beobachtet habe, daß die aus zwei Kurzzeilen bestehenden 14—16 silbigen
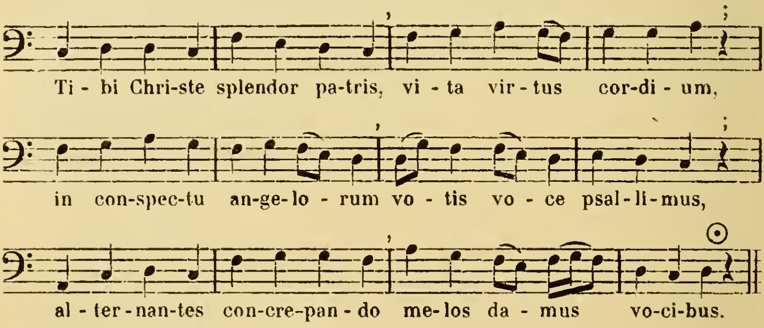
Langzeilen durchweg paroxytone Schlüsse haben. Auch das trifft nur für das zweite Gedicht (Exhortatio) beinahe zu (V. 23 Σινᾷ, V. 34 ἁλός, also in zwei von 100 Versen nicht), für den Abendhymnus sehe ich aber vier Abweichungen in 25 Versen (1. θεοῦ, 4. τό φῶς, 13. σαρκός, 25. Ἀμήν). Man wird daher noch weitergehen und aufstellen müssen, daß bereits diese Dichtungen Gregors von Nazianz, desgleichen die des Synesius stark mit dem Gewicht der Stammsilben, überhaupt einer von dem geschriebenen Akzent emanzipierten Aussprache rechnen. Die außerordentlich starke Variabilität, welche Hubert Grimme (»Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers« Collect. Friburg. II 1893) für die Ordnung betonter und nichtbetonter Silben für die syrische Versbildung aufgewiesen hat, in deren Nachahmung nach Ansicht Pitras, Christs, Meyers und aller neueren die griechische und lateinische kirchliche Hymnodie entstanden ist, erklärt daher nicht nur das Aufkommen der akzentuierenden Dichtung in Byzanz und dem Abendlande, sondern auch deren fernere Entwicklung, oder vielmehr, wie gleich summarisch gesagt sei, auch die rhythmische Natur der gewöhnlich für Prosa gehaltenen Textunterlagen anderer Gesänge als der Hymnen. Zwar weist Christ (Anthol. LXXV) darauf hin, daß bereits Suidas (10. Jahrh.) die Κανόνες der Byzantiner für in Prosa geschrieben ansah; aber das besagt doch schließlich nur, daß Suidas die Unvereinbarkeit der Textunterlegungen mit den Gesetzen der antiken Metrik erkannte.

Wir gehen nun von den wie wir sahen (mit Ausnahme der Schlußsilbe) noch regelrecht skandierten ambrosianischen Hymnen in iambischen Dimetern weiter zu den trochäischen lateinischen Hymnendichtungen. Dieselben scheinen erheblich später aufgekommen zu sein. Als ältestes erhaltenes Beispiel gilt der dem Venantius Fortunatus (535—600) oder aber dem Claudianus Mamertus (gest. 474) zugeschriebene Charfreitagsgesang Pange lingua; derselbe steht noch unter dem Einfluß der antiken Verslehre, doch wie die Iamben des Ambrosius mit sehr merklicher Berücksichtigung der sprachlichen Betonung. Auch diesem Maße ist im Hinblick auf die häufigen dreisilbigen Schlußworte der Siebensilbler im Prinzip fallende Ordnung der Akzente zuzuschreiben, d. h. es beginnt, in $^4/_4$ notiert, mit dem vollen Takte. Ich füge als alte Nachbildung das Tibi Christe von Hrabanus Maurus (gest. 856) bei, in welchem die Berücksichtigung der Quantität schon geschwunden ist (vgl. tĭbi, dămus, mĕlos, mĕdicum, cŏmitem, praecĭpue):

1. Venantius Fortunatus († 600).



2. Hrabanus Maurus († 856).



In den sehr zahlreichen Nachdichtungen im gleichen Maße schwindet die Rücksicht auf die Quantität gänzlich und die Wortbetonung tritt in den Vordergrund (z. B. in den Pange lingua gloriosi corporis martyrium von Thomas von Aquino gest. 1274); das eigentlich bestimmende für alle eine verschiedene Betonung zulassenden Worte (alle einsilbigen) wird der musikalische Rhythmus, der aber sicher auch schon für die Zeit des Ambrosius als feststehend angesehen werden muß. So mißt das allerdings erst dem 13. Jahrhundert entstammende Stabat Mater von Jacoponus (gest. 1306), die Sequentia septum dolorum: ánimàm, gládiùs, fúit, hómo, súum, mòriéndo etc.
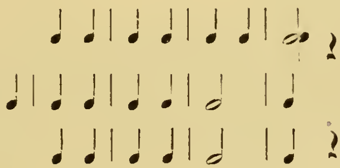
Während wohl kaum heute jemand bestreiten wird, daß der iambische Siebensilbler durch Dehnung der vorletzten Silbe und der trochäische Siebensilbler durch Dehnung der letzten Silbe (oder durch eine Pause) zum vollen Maß des Achtsilblers ergänzt werden muß,

stößt die Übertragung dieses Prinzips auf den trochäischen Sechssilbler auf starken Widerspruch. Einer unserer angesehensten Rhythmiker, Franz Saran, hält (z. B. in der Abhandlung »Rhythmik« im zweiten Bande der Ausgabe der Jenaer Minnesänger-Handschrift 1902) zäh an dem »Sechser« als möglichem Grundmaß fest. Zur Entkräftung solcher Bedenken gegen stärkere Dehnungen als sie die einfach katalektischen oder die eine einzelne Senkung überschlagenden Maße fordern, sind Beispiele, wie der Marienhymnus Ave maris stella sehr geeignet, dessen Gang ohne Dehnungen oder Pausen äußerst unruhig wird, während er mit Verdoppelung des Wertes der beiden Schlußsilben ruhig und natürlich verläuft. Wenn die weibliche Endung des iambischen Siebensilblers selbstverständlich die Dehnung der Penultima bedingt und die männliche Endung des trochäischen Siebensilblers die Dehnung der Schlußsilbe oder doch die Ergänzung durch eine Pause, so ergibt sich doch wohl für den trochäischen Sechssilbler die Kombination beider Verlängerungsmittel als natürlich und durchaus naheliegend:
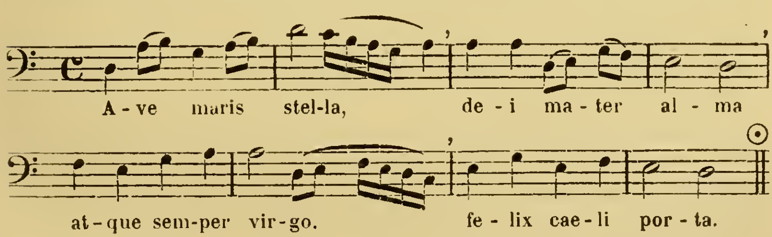
lauream certaminis =

ψυχὴν ἐμὴν ἐρωτῶ =

Ave maris stella =



Die Strophenmelodie dieses bis ins 11. Jahrhundert nachweisbaren, doch gewöhnlich dem heil. Bernhard (gest. 1153) zugeschriebenen Hymnus hat zudem so auffällige Melismen am Ende des ersten und dritten Kurzverses, daß dieselben ohne Ausdehnung auf das Maß von acht Silben sehr lästig empfunden werden würden:



So starke Verkürzungen des Grundmaßes (es fehlt ein ganzer Trochäus) sind allerdings als monocola, d. h. als für sich allein Verse vorstellende und durch fortgesetzte Wiederholung Strophen bildende, sehr selten. Nur in Strophen mit Versen von mehrerlei Maß sind sie nicht nur als cola sondern auch als episodische monocola häufig und werden da sogar noch durch weitere Verkürzungen überboten.

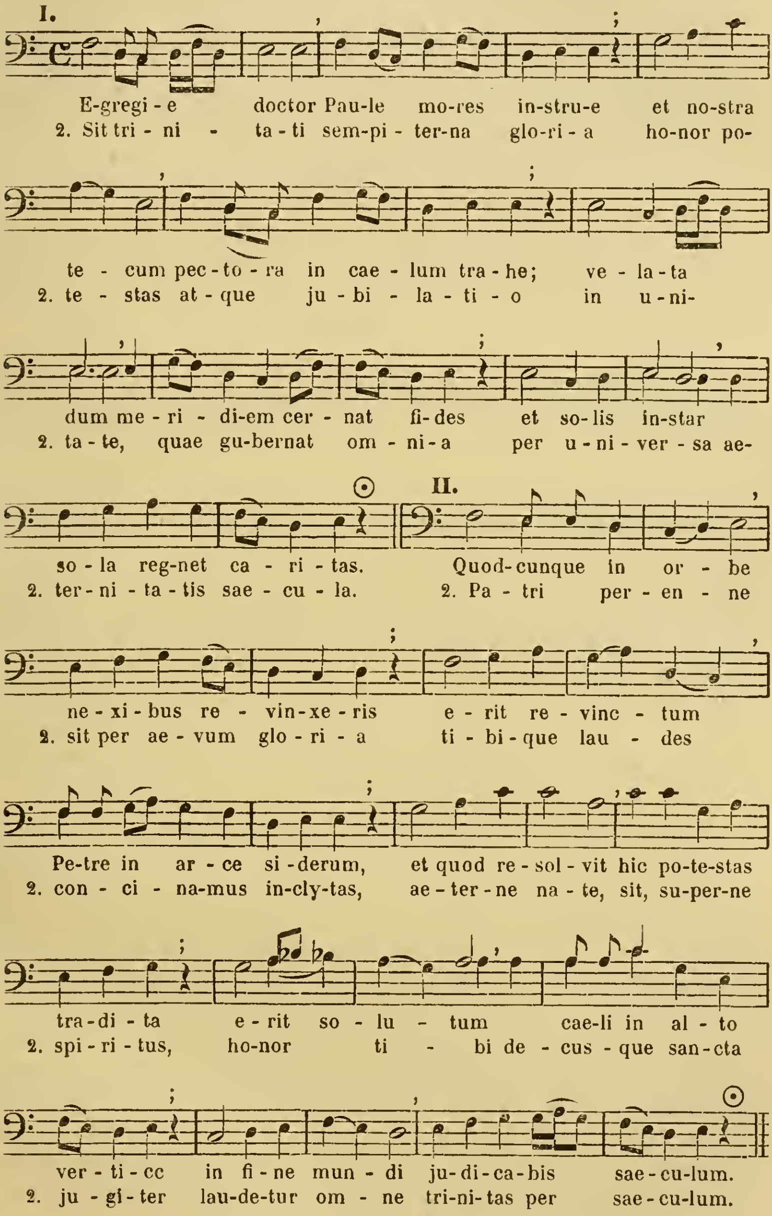
Wir tun wieder einen tüchtigen Schritt vorwärts, wenn wir nun einen Blick auf Hymnen werfen, welche in iambischen Trimetern (Senaren) geschrieben sind, also scheinbar nicht Verkürzungen sondern Erweiterungen des rhythmischen Grundmaßes von vier Hebungen vorstellen. Nicht ernst zu nehmen sind natürlich Erklärungsversuche wie der von Ad. Schulte (»Die Hymnen des Breviers« 1898), der von dem wahrhaftig am wenigsten dazu geeigneten Saturninus als Grundschema ausgeht in der Form:
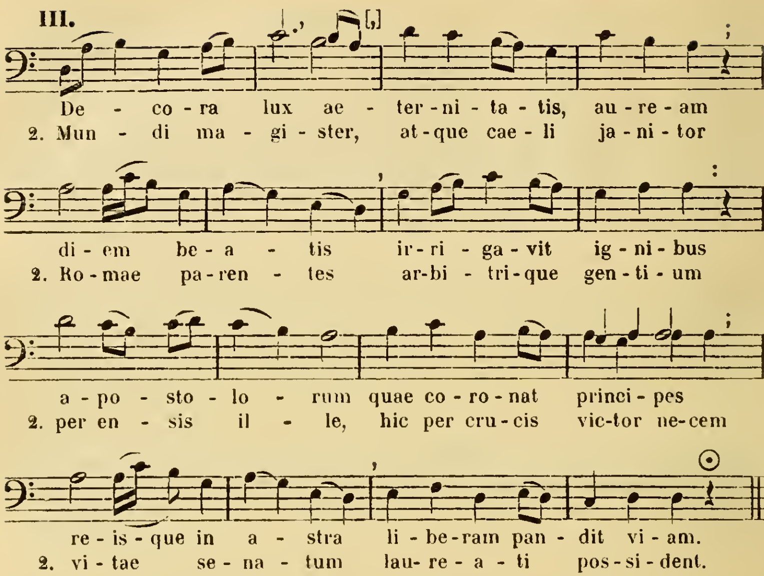
◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

und in dessen beiden Hälften die Typen des iambischen Siebensilblers und des trochäischen Sechssilblers als altrömische vorfindet und durch Vervollständigung(!) aus der ersten Hälfte den iambischen Dimeter konstruiert und ebenso den kompletten trochäischen Achtsilbler durch Hinzufügung des fehlenden(!) Fußes aus der zweiten Hälfte des Saturninus entwickelt. Schulte erklärt nämlich den iambischen Senar sehr einfach durch Weglassung der letzten Senkung des Saturninus!
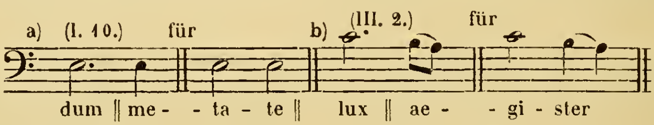
Die Auffassung, daß die mehr als vier Hebungen zählenden Verse nicht monocola, sondern dicola sind, darf wohl heute für allgemein als richtig anerkannt gelten; freilich ist aber zugleich eine Variabilität der Zäsurstelle unbedingt zugegeben, die vor allem nicht fortgesetzt auf die dritte Hebung fallen darf wie in dem auseinander klappenden französischen Alexandriner. Mag nun wirklich die Gattin des Boethius zuerst Hymnen in diesen den nichtgesungenen Teilen der antiken Tragödie eigenen Maßen gedichtet haben oder nicht (vgl. Mone, Lateinische Hymnen III. 63), jedenfalls ist auch ihnen ein beträchtliches Alter zuzuschreiben und ihre Zahl eine nicht kleine. Mit wenigen Ausnahmen haben sämtliche Verse der in diesem Maße gedichteten Hymnen die Zäsur nach der fünften Silbe, so daß die zweite Hälfte ein glatt verlaufender trochäischer Siebensilbler wird, dessen Lage im Takt selbstverständlich ist. Problematisch ist also nur die Messung des auf fünf Silben beschränkten ersten Teils. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der trochäische Charakter des Siebensilblers auf die Behandlung des Fünfsilblers schon früh Einfluß gewonnen hat und daß derselben anstatt ♩ | ' 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 vielmehr 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 rhythmisiert worden ist; ein solcher Prozeß wurde auch in vielen Fällen durch die natürliche Betonung der Stammsilben der Worte begünstigt (Múndi magíster, Díem beátis; Rómae paréntes, Hónor potéstas, Dóctor egrégie, Aúrea lúce). Der Vers Decóra lúx aetérnitátis áureám ist vielleicht der einzige, der sich solcher Behandlung nur widerwillig fügt (auch der einzige mit männlicher Zäsur), wird aber

sicher dennoch ebenso behandelt worden sein. Die drei erhaltenen Melodien sind wohl geeignet, diese Deutung zu bestätigen:





Natürlich entfällt mit der Berücksichtigung der Quantität auch die Elision, auch die dreisilbige Messung des egregie, da durch Auflösung einer Ligatur (vgl. No. I, Takt 1, No. II, Takt 13) oder durch Repetition eines Tones leicht der fehlende Ton sich ergibt. In dieser Hinsicht sind besonders die Fälle lehrreich und aufklärend (grundlegend für das Verständnis aller noch freieren Formen), in denen an Stelle einer weiblichen Zäsur eine männliche tritt oder umgekehrt:

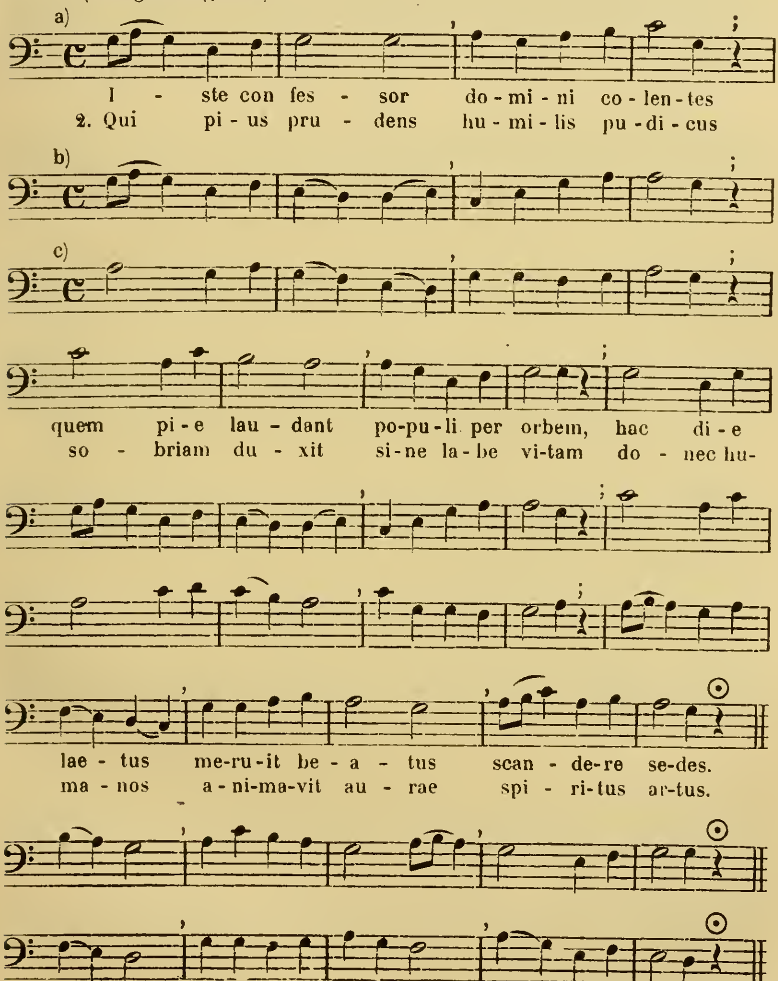


Daß oben hónor tíbi decúsque anstatt hónor tibí decúsque eine bessere Rhythmisierung ist, ergibt sich direkt aus solchen Vergleichen. Denn der rhythmische Verlauf der Melodie ist als feststehend, als gegeben anzusehen, und es gilt, möglichst der schlichten Betonung nach unterzulegen, ohne die Melodie zu schädigen.
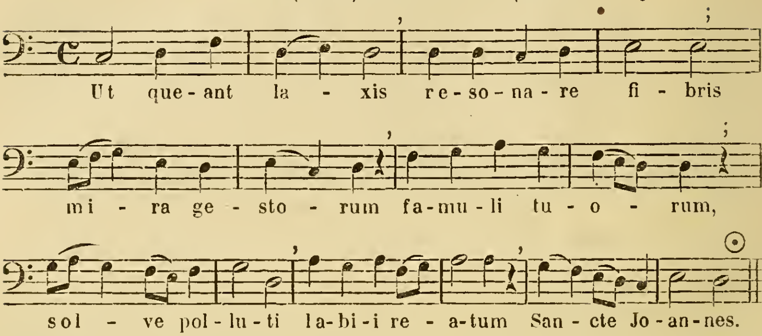
Die bekannte Umwandlung des Maßes der sapphischen Ode, welche die Solesmenser Ausgabe des Liber usualis Missae et officii durch Punkte an den zu verlängernden Noten ausdrücklich bestätigt, ergibt sich durchaus als eine Parallelbildung der obigen rhythmischen Deutung des iambischen Senars. Wie dort zwölf, werden hier elf Silben als zu lang für einen einfachen Vers in zwei

zerlegt, nur mit dem Unterschiede, daß nach Abscheidung der ersten fünf Silben anstatt eines trochäischen Siebensilblers nur ein trochäischer Sechssilbler übrigbleibt, der nach Analogie des Ave maris stella zu messen ist; den episodischen Strophenschluß bildet allemal nach zwei solchen dikolischen Maßen ein monokolischer Fünfsilbler. Die ältesten kirchlichen Hymnen in diesen Maßen werden Gregor I. zugeschrieben; hier ist einer derselben mit dreierlei Melodie nebst zwei bekannten Hymnen desselben Maßes von Paulus Diakonus (geb. 720) und Hrabanus Maurus (gest. 856):
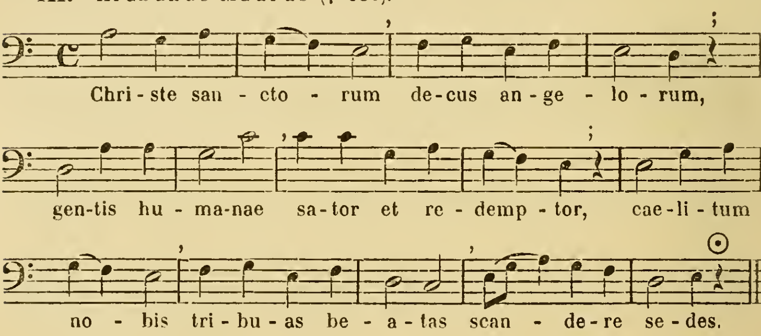
I. (Gregor I († 604).



II. Paulus Diakonus (* 720). Nach Guido (Gerbert Script. II. 45).

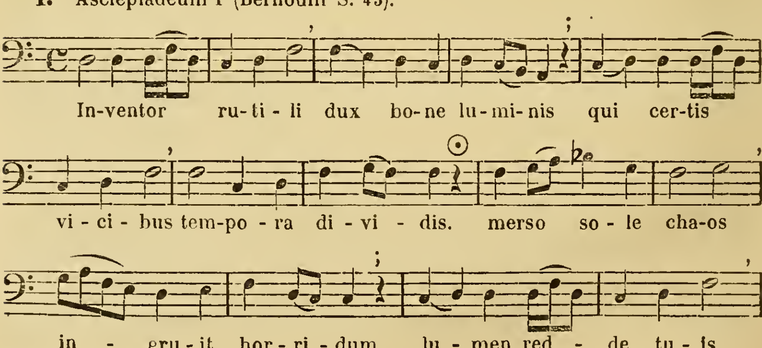


III. Hrabanus Maurus († 856).
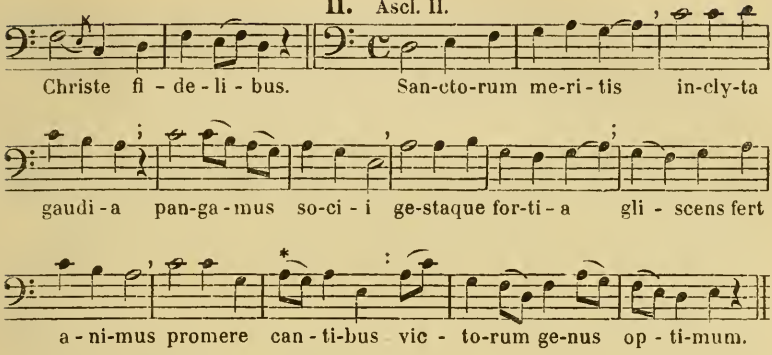


Was mit den beiden asklepideischen Maßen zu beginnen ist, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein. Es genüge, je ein Beispiel für dieselben zu verzeichnen:

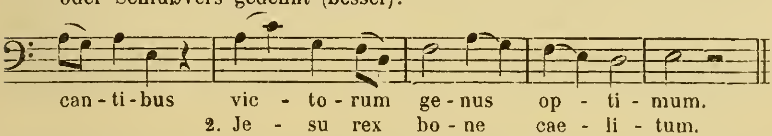
I. Asclepiadeum I (Bernoulli S. 43).



II. Ascl. II.



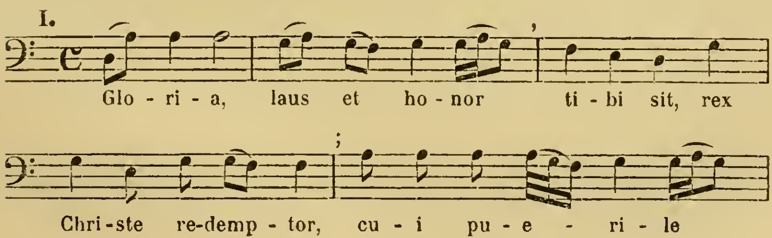
* oder Schlußvers gedehnt (besser):
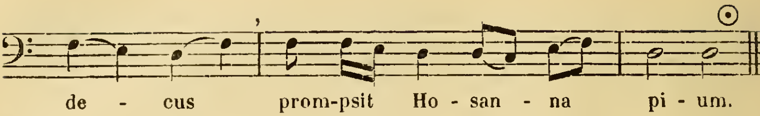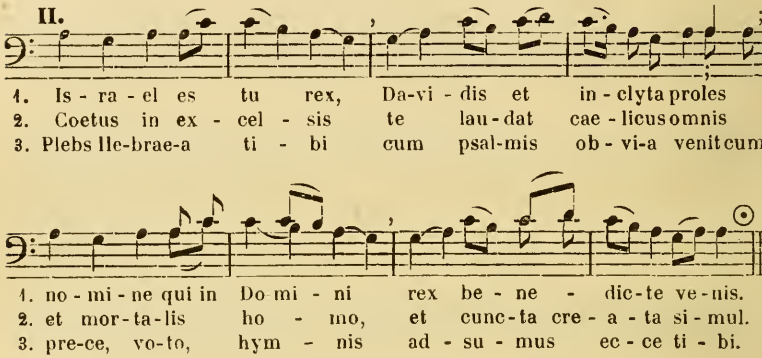


Die zweite Version (rhythmische Deutung des Schlußverses) trifft wahrscheinlich darum das rechte, weil sie das Gleichgewicht besser aufrecht erhält; der Text der zweiten Strophe fordert geradezu diese Dehnung auf das doppelte Maß, der schlichte Verlauf wird ihm nicht gerecht.

So bleibt, wenn wir von einigen selteneren Ausnahmsformen absehen, nur noch der Hexameter resp. das Distichon als Hymnenmaß zu erklären. In Distichen abgefaßt ist das Prozessionslied für Palmsonntag Gloria, laus et honor. Als selbstverständlich muß wohl für die Zerlegung des Hexameters und Pentameters in zwei Halbverse gelten, daß die Teilung an die Zäsurstelle gebunden ist, also nicht Gloria, laus et honor tibi sit ‖ rex Christe redemptor, sondern Gloria laus et honor ‖ tibi sit rex Christe redemptor. Die Solesmenser Ausgabe lautet (der erste Vers wird sowohl nach dem ersten Vortrage [2—4 Cantores] als nach jedem der nach der zweiten Strophenmelodie gesungenen Verse vom Chorus extra ecclesiam als Refrain wiederholt):

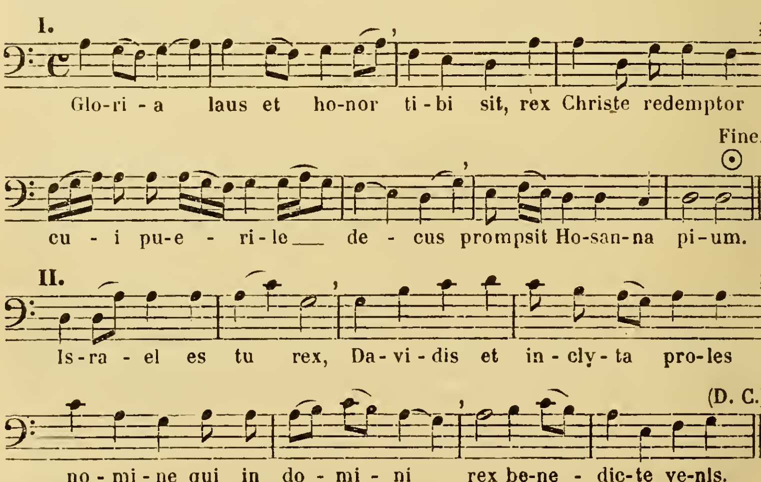
I.
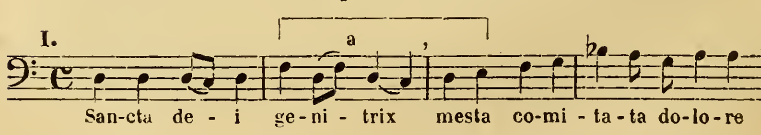




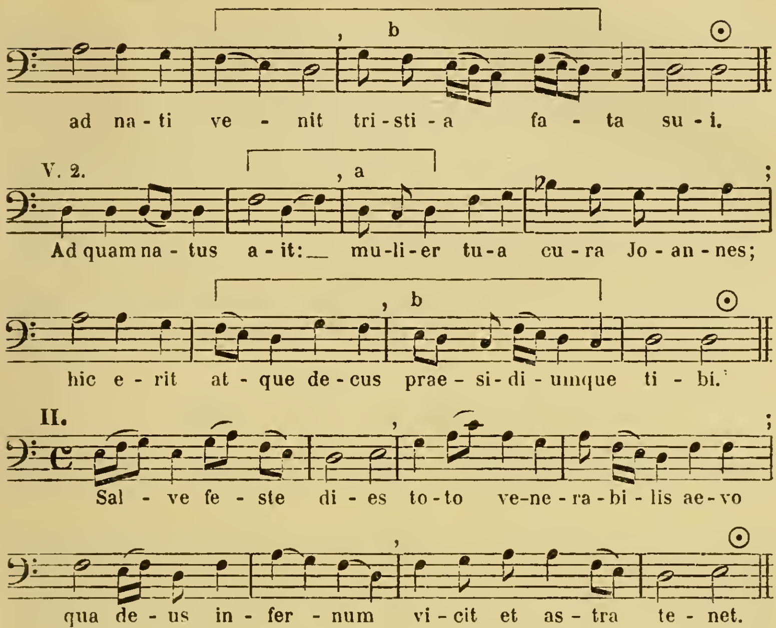


Eine abweichende Melodie (nach Bernoulli, Choralnotenschrift S. 66 ff.) fügt sich ebenso willig der akzentuierenden Rhythmisierung:

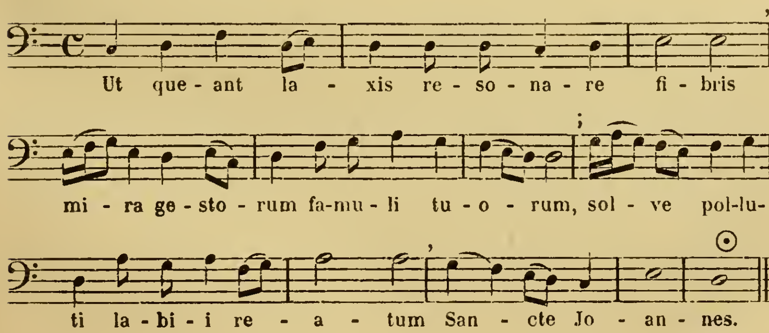


Hier sind noch zwei Beispiele aus Bernoulli l. c. S. 63 ff.:





Mit diesen Rhythmisierungen sind wir zwar weit abgekommen sowohl von der antiken strengen Skansion der Verse als auch von der bloßen Ersetzung der Längen durch akzentuierte und der Kürzen durch akzentlose Silben, stehen aber dafür unausgesetzt auf dem Boden streng symmetrischer musikalischer Formgebung und der schlichten Aussprache der Worte. Ich gebe zu, daß vielleicht ursprünglich sowohl die lyrischen Maße als der iambische Senar und das elegische Maß mit strengerer Konservierung der Versfüße als Takte von den Dichterkomponisten gemeint waren und gesungen wurden, also z. B. (dreitaktig):



Aber mehr und mehr werden alle solche gegen die einfacheren Bildungen durch ihre Unruhe abstechenden Bildungen sich dem allen andern gemeinsamen Gesetze untergeordnet haben. Denn diese komplizierten Maße waren in nachklassischer Zeit nicht mehr populär und die Einordnung z. B. von Hexametern oder Pentametern abweichender Silbenzahl in das Schema der Melodie war zum mindesten nicht einfacher als das der Einordnung in das viertaktige musikalische Normalmaß. Daß aber dieses schon in den allerersten Zeiten des lateinischen Kirchengesanges das sehr einfache Mittel der musikalischen Bezwingung nicht eigentlich metrischer Texte geworden ist, werden die folgenden Paragraphen des näheren darlegen.

§ 27. Die Antiphonen. Das Tedeum.
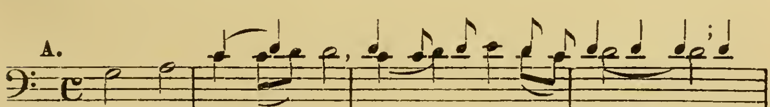
Anpassung nichtgemessener (Prosa-) Texte auf ein festliegendes Melodieschema.

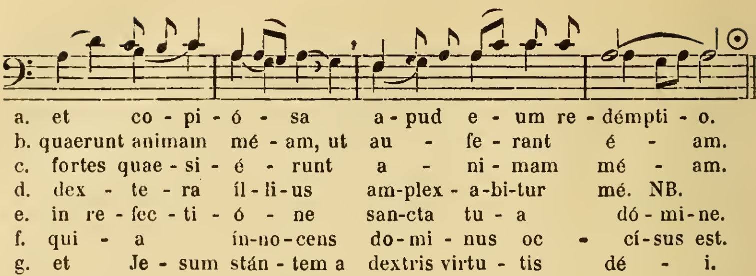
Zu den nachweislich ältesten Elementen der christlichen Liturgie gehören die Antiphonen, welche im 4. Jahrhundert Ambrosius aus den orientalischen Kirchen nach Italien verpflanzte. Die Texte der Antiphonen sind teils den Psalmen und andern Büchern des alten Testaments entnommen, teils stammen sie aus dem neuen Testament und den Märtyrer- und Heiligengeschichten (Peter Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 157). Diese Texte unterscheiden sich auffällig von denen der Hymnen dadurch, daß sie nicht metrisch sind, d. h. keinerlei bestimmte Versformen erkennen lassen, weder einen feststehenden Wechsel von Längen und Kürzen, noch eine strenge Ordnung von betonten und unbetonten Silben, weshalb sie als Prosa gelten. Unsere vorausgehenden Untersuchungen haben uns aber schon gelehrt, daß es eine dritte Art der Rhythmisierung gibt, bei welcher das eigentlich herrschende und ausschlaggebende ein musikalisches Formprinzip ist, eine melodische Gestaltung, welche mit dem Text eine Verbindung eingehen kann, bei der die Sprache eine viel größere Freiheit behält, so daß sie eigentlich erst durch die Verbindung selbst zu dem wird, was man gebundene Rede nennt. Ob man solche Texte darum, absehend von der Verbindung, Prosa nennt, ist im Grunde belanglos. Zweifellos werden sie durch diese Verbindung wirkliche Poesie, da sie inhaltlich ohnehin sich über die gemeine Rede hoch erheben und eben nur der strengen Form ermangeln. Manche dieser durchweg nur kurzen Sprüche oder Anrufungen stehen aber sogar wirklichen Versen sehr nahe, stellen jedenfalls der Einordnung in die schlichte rhythmische Ordnung einfacher Melodien bei weitem nicht so komplizierte Probleme wie die

zuletzt erörterten Fälle der Überwindung einer eigentlich ihren eigenen Rhythmus führenden poetischen Versbildung durch einen zunächst heterogenen musikalischen Rhythmus. Dennoch verbindet auch die schlichtesten Antiphonen mit den Umwandlungen der komplizierteren antiken Metra das gemeinsame Prinzip der Unterbringung der Worte nach Maßgabe ihrer natürlichen Betonung im Schema einer durchaus typischen streng symmetrischen rhythmischen Ordnung der Melodie. Da die Praxis des Singens von Texten ungleicher Silbenzahl nach derselben Melodie höchst wahrscheinlich auf den jüdischen Tempelgesang alter Zeiten zurückgeht, und da die Übersetzung der hebräischen Texte ins Griechische und die der griechischen Texte ins Lateinische immer wieder neue Adaptationen erforderte, so kann es gar nicht wundernehmen, wenn das Notenbild der Melodie bei solchen Umgestaltungen schließlich so starke Veränderungen aufweist, daß die Identität nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Fr. A. Gevaert hat den Versuch gemacht, an der Hand des Tonarius des Regino von Prüm (gest. 915) die Antiphonen auf eine beschränkte Anzahl von Typen zurückzuführen. Eine der am häufigsten wiederkehrenden Melodien ist die von Gevaert als No. 29 gezählte, deren pentatonischer Anfang auf ein hohes Alter deutet. Die Melodie läßt deutlich vier Glieder erkennen und auch die Texte lassen die entsprechende Verteilung zwanglos zu; weisen wir jedem der vier Glieder den Umfang von zwei Takten $^4/_4$ Takt zu und halten wir als Norm fest, daß der Hauptsprachakzent auf den Anfang des zweiten und vierten Taktes gehört, so ergibt sich ein Melodiebild, das mit dem der Hymnen so wohl übereinkommt, daß es durchaus zur Bestätigung der in § 26 für diese angewandten Prinzipien geeignet ist.
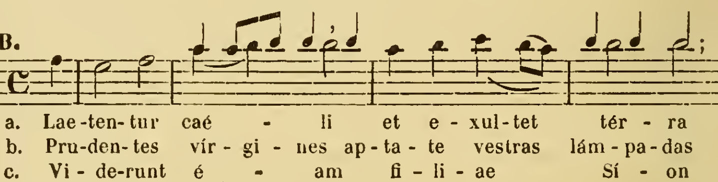
Ich stelle die verschiedenen Gestalten, welche durch den geringeren oder größeren Wortreichtum der Texte die Melodie annimmt, übersichtlich in ein Paar Gruppen zusammen, hoffend, damit einen bedeutsamen Schritt vorwärts zur Aufhellung der wahren rhythmischen Natur der Kirchengesänge zu tun:

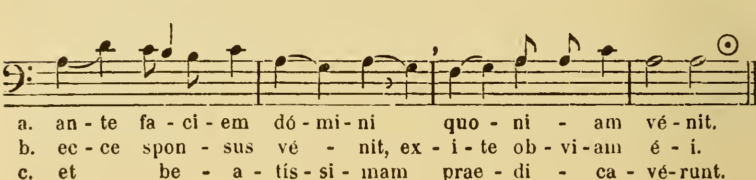
A.
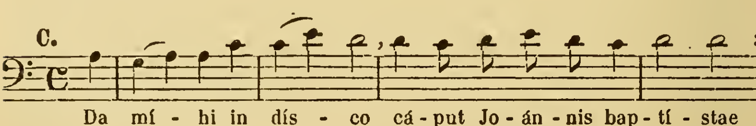



a. et co - pi - ó - sa a - pud e - um re - démpti - o.
b. quaerunt animam mé - am, ut au - fe - rant é - am.
c. fortes quae - si - é - runt a - ni - mam mé - am.
d. dex - te - ra íl - li - us am-plex - a-bi-tur mé. NB.
e. in re - fec - ti - ó - ne san-cta tu - a dó - mi - ne.
f. qui - a ín-no-cens do - mi - nus oc - cí - sus est.
g. et Je - sum stán - tem a dextris virtu - tis dé - i.
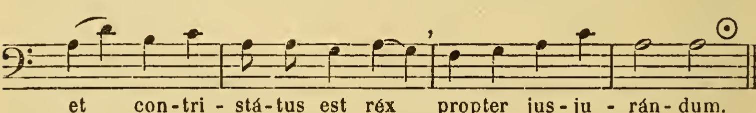
B.


a. Lae-ten-tur caé - li et e - xul-tet tér - ra
b. Pru-den-tes vír - gi - nes ap - ta - te vestras lám - pa - das
c. Vi - de-runt é - am fi - li - ae Sí - on
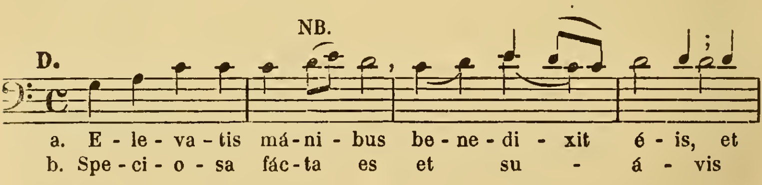

a. an - te fa - ci - em dó - mi - ni quo - ni - am vé - nit.
b. ec - ce spon - sus vé - nit, ex - i - te ob - vi - am é - i.
c. et be - a - tís - si - mam prae - di - ca - vé-runt.

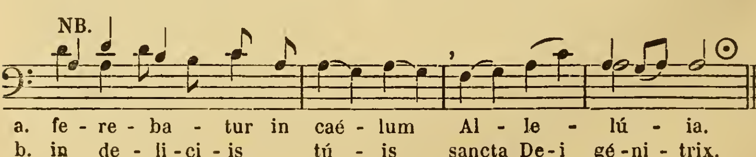
C.

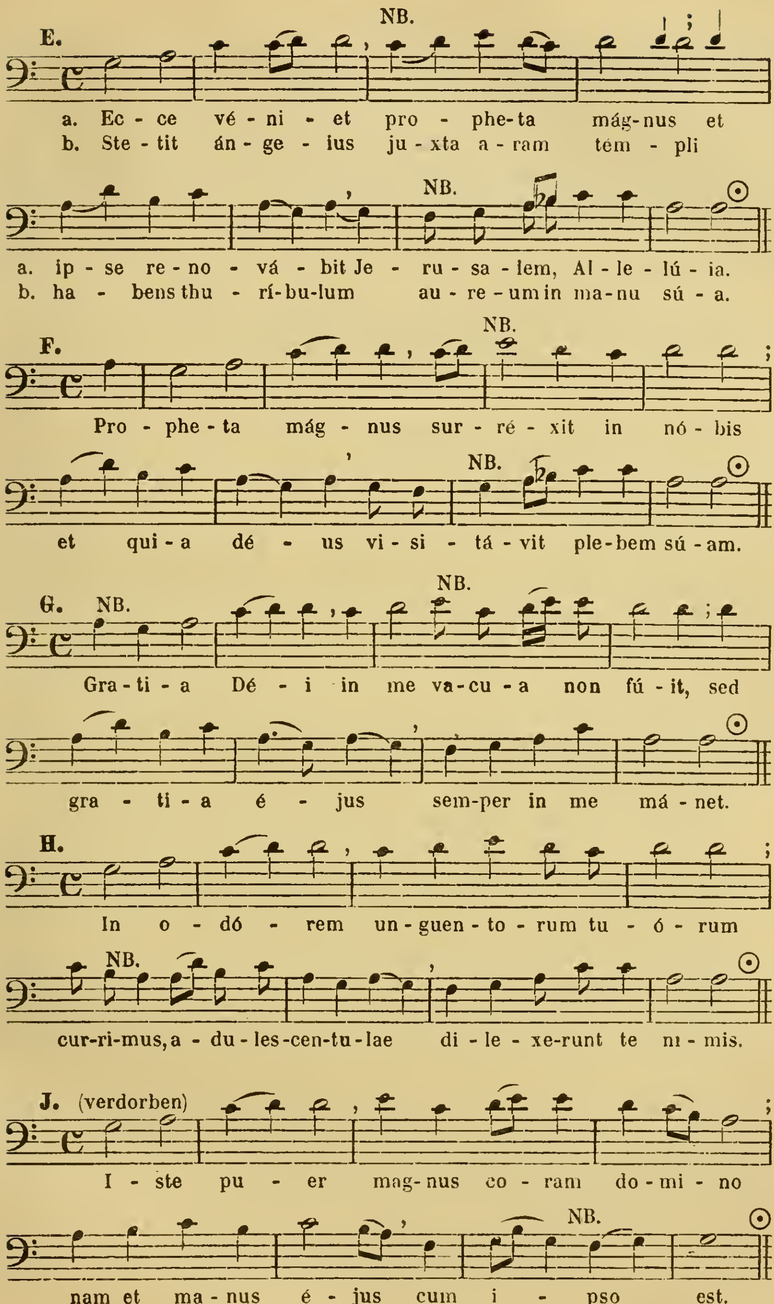

Da mí - hi in dís - co cá - put Jo - án - nis bap - tí - stae


et con-tri - stá-tus est réx propter jus - ju - rán - dum.

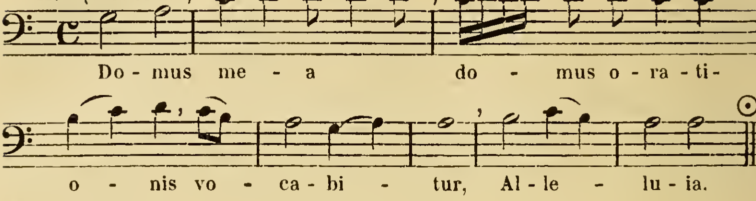
D.


NB.
a. E - le - va - tis má - ni - bus be - ne - di - xit é - is, et
b. Spe - ci - o - sa fác - ta es et su - á - vis

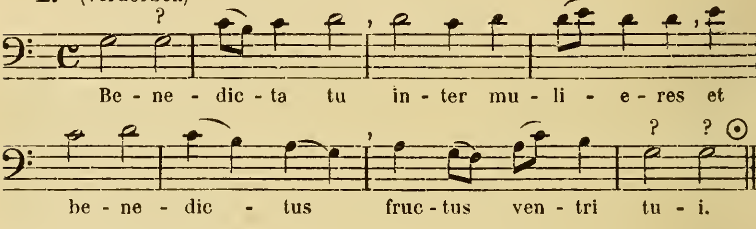

NB.
a. fe - re - ba - tur in caé - lum Al - le - lú - ia.
b. in de - li - ci - is tú - is sancta De - i gé - ni - trix.


E.
NB.
a. Ec - ce vé - ni - et pro - phe-ta mág-nus et
b. Ste - tit án - ge - lus ju - xta a - ram tém - pli
NB.
a. ip - se re - no - vá - bit Je - ru - sa - lem, Al - le - lú - ia.
b. ha - bens thu - rí-bu-lum au - re - um in ma-nu sú - a.
F.
NB.
Pro - phe - ta mág - nus sur - ré - xit in nó - bis
NB.
et qui - a dé - us vi - si - tá - vit ple-bem sú - am.
G. NB.
NB.
Gra - ti - a Dé - i in me va-cu - a non fú - it, sed
gra - ti - a é - jus sem-per in me má - net.
H.
In o - dó - rem un - guen - to - rum tu - ó - rum
NB.
cur-ri-mus, a - du - les-cen-tu - lae di - le - xe-runt te ni - mis.
J. (verdorben)
I - ste pu - er mag-nus co - ram do - mi - no
NB.
nam et ma - nus é - jus cum i - pso est.
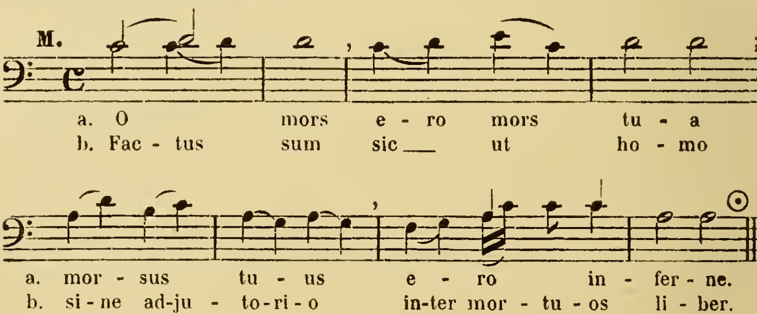
K. (verdorben)



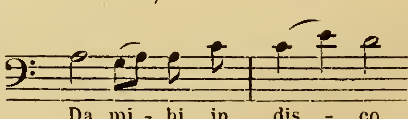
L. (verdorben)
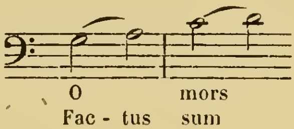


M.



Sämtliche Melodien sind hier nach dem Solesmenser »Liber usualis Missae et Officii« v. J. 1903 gegeben (Gevaert verlegt die Schlüsse auf *h* statt auf *a*). Die große Übereinstimmung der ersten Notierungen weckt wohl einigen Zweifel an der korrekten Überlieferung einiger der andern (J—L); es bleibt aber, auch wenn man diese ausscheidet, eine Fülle von höchst belehrenden Varianten, die lediglich auf die Verschiedenartigkeit der Textunterlagen zurückzuführen sind. B, C und F setzen dem Anfange eine neue Note (Auftakt *a*) vor, die durch die nicht akzentuierte erste Silbe dieser Texte veranlaßt ist (laeténtur, prudéntes, vidémus, prophéta). Bei C kann man schwanken, ob nicht besser



zu messen ist; doch schien mir die Konstanz des *ga* des ersten Taktes in der großen Mehrzahl der Melodien maßgebend dafür, das beginnende *a* in den Auftakt zu verweisen. Höchst merkwürdig und wichtig sind die beiden Beispiele unter M, die silbenärmsten von allen. Dieselben stimmen zwar in der ganzen Melodieführung sehr streng mit A—H überein, lassen aber das *g—a* zu Anfang fallen. Die normale Textunterlegung wäre wohl eigentlich gewesen:

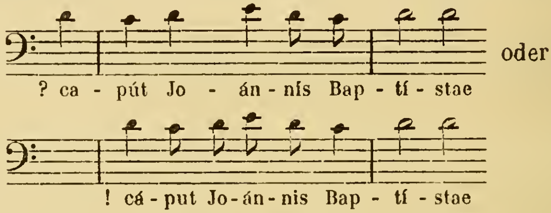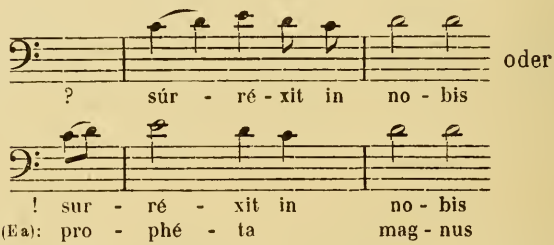


Niemand wird aber in Abrede stellen, daß die Fassung von M eine geniale Abweichung ist, die den Ausdruck gewaltig verstärkt. Wir werden etwas ganz ähnliches im Tedeum wiederfinden. Schon die Möglichkeit des Zuwachses einer neuen Auftaktsnote beweist, daß nicht der absolute Anfang, sondern die Gipfelung der ersten Phrase deren Hauptinhalt bildet. Ein genialer Einfall ist auch das currimus im 5. Takte von H, das die schöne Linie des sonst so sorgfältig konservierten *a d h c* auf verkürzte Notenwerte verweist. Im übrigen brauchen wir auf die kleinen Abweichungen in einzelnen nicht einzugehen, da dieselben direkt einleuchtend und verständlich sind als Auflösungen von Ligaturen oder umgekehrt als Zusammentreten von Einzeltönen zu Ligaturen. Daß weder die unterschiedslose Messung der Ligaturen als der Einzelnote gleichwertig noch die Gleichmessung aller Töne hier durchführbar ist, lehrt ein flüchtiger Blick. Die Melodie liefert den strikten unwiderleglichen Beweis, daß ein wirklicher taktmäßiger Rhythmus den Antiphonen eigen ist. Bei der eminenten Wichtigkeit dieser Frage für die Beurteilung der gesamten Monodie des Mittelalters ist es wohl angebracht, uns wenigstens die Beweismittel völlig klar zu machen!
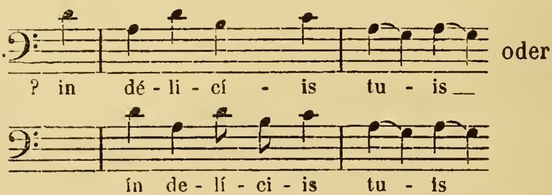
Daß wirklich das *g a* des Anfangs von A. *a—g*, E und H auf doppelte Werte zu dehnen ist, ergibt sich mit Bestimmtheit aus D. *a—b* (auch aus C), da bei dem übrigens völlig entsprechenden weiteren Verlauf der Melodie gar nicht zu verstehen wäre, wie das Bedürfnis der rhythmischen Korrespondenz sich mit einem defekten Anfange wie etwa:

 oder gar 

abfinden sollte. Auch die Dehnung der beiden *d* im vierten Takt ergibt sich als geboten durch die Auflösung bald des ersten bald des zweiten derselben in zwei Viertel. In einigen Fällen kann man noch über die rechte Anwendung der Prinzipien im Détail schwanken, ob nämlich die Lage der Melodie-Ecktöne im Takt oder aber die schlichte Wortbetonung vorgeht. Hier sind ein Paar solche Fälle:

C. 
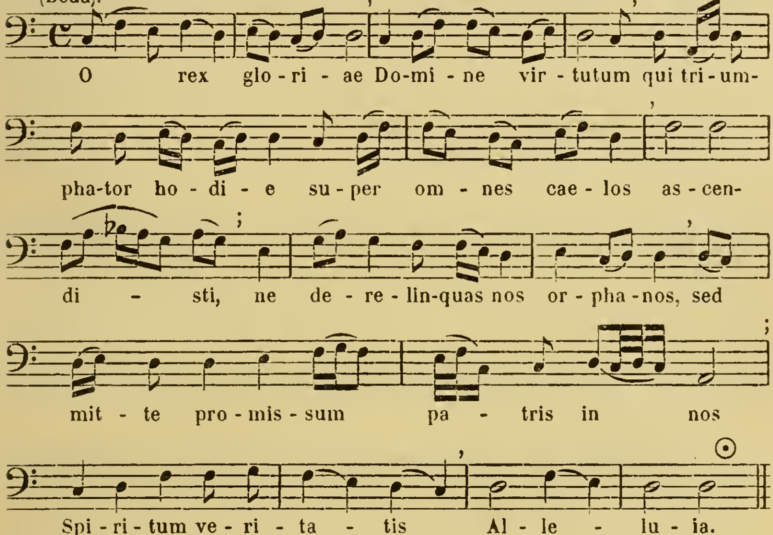
F. 

D.b. 

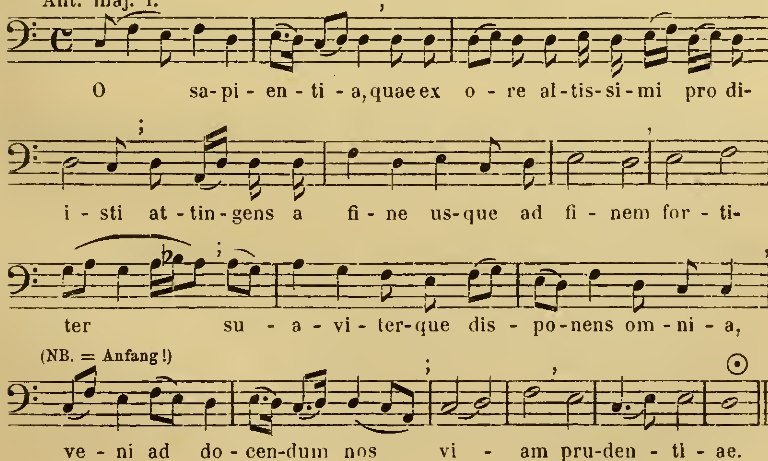
Das abstoßende Ergebnis bei D. b ist aber eine starke Stützung, auch bei C und F die zweite Leseweise vorzuziehen. So beweiskräftig wie diese sind freilich nur wenige andere vielfach verwendete Melodien des ganzen liturgischen Repertoires, von den Antiphonen überhaupt keine zweite in gleichem Maße, da die Melodien vielfach für große Strecken ganz aus dem Geleise gekommen sind. Nur die freilich eng zusammengehörigen sieben Antiphonae majores, die mit »O« beginnenden Antiphonen der letzten Woche vor Weihnachten (17.—23. Dezember), sind von ähnlicher Beweiskraft. Die von Gevaert dieser Melodie zugerechneten zahlreichen sonstigen Antiphonen (Thema 9) stimmen nicht einmal in der Anfangsphrase genauer zusammen und weichen weiterhin so stark ab, daß ihre Zusammenordnung schwerlich gerechtfertigt isi. Nur das »O rex

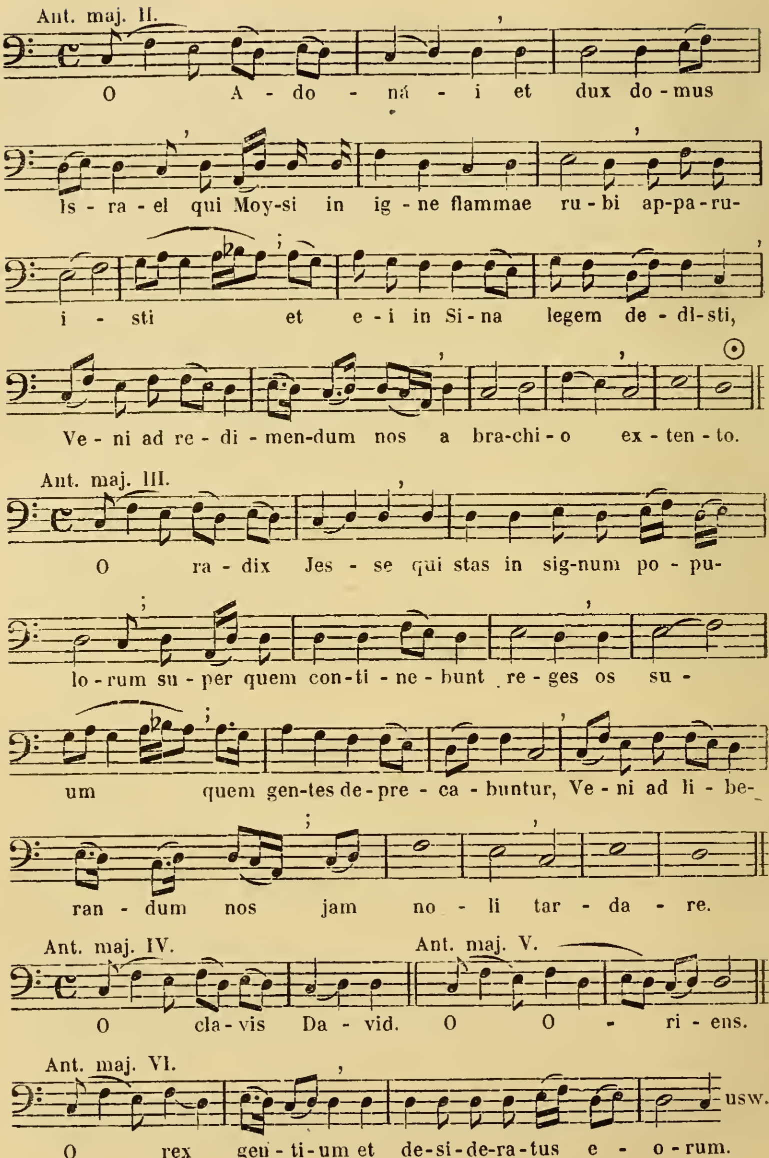
gloriae«, der Sterbegesang des Beda venerabilis (735) zeigt wirkliche Zugehörigkeit, ist vielleicht sogar der älteste Text dieser Melodie. Die etwas stärkeren Abweichungen (verglichen mit den sieben Ant. majores untereinander) sind begreiflich dadurch, daß der Gesang bei ganz anderer Gelegenheit gesungen wird (zu Himmelfahrt) und die Zugehörigkeit daher nicht in gleichem Maße im Bewußtsein blieb. Seine Phrasenteilung ist aber sicher derjenigen der sieben großen Antiphonen analog zu machen, was sehr wohl angeht:

(Beda).



Ant. maj. I.

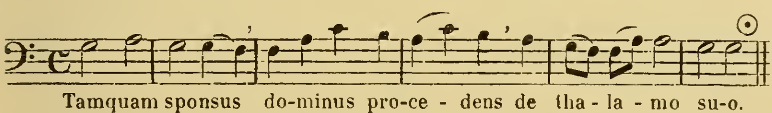


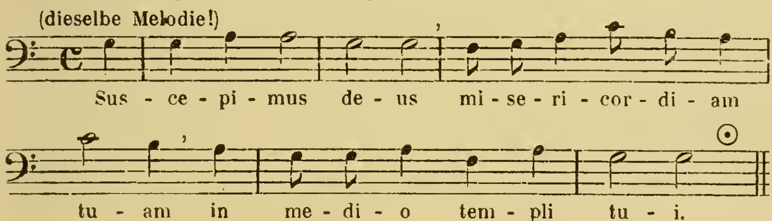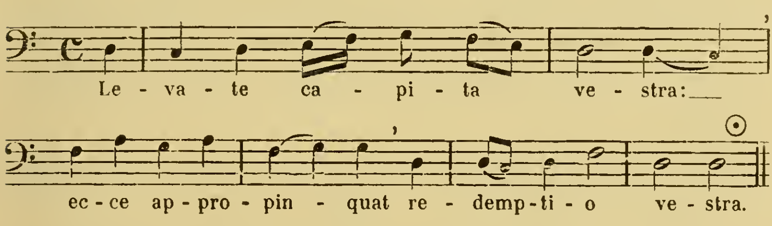


Aus der fünften dieser Antiphonen sind durch Schuld eines frühen Kopisten zwei Textzeilen (sedentem in tenebris et umbra mortis) nebst ihrer Melodie auch in die vierte geraten, wie ein flüchtiger Blick auf die Texte lehrt, deren jeder ein Bild schön

durchführt; da die zwei Zeilen inhaltlich auch in der vierten nicht gerade stören, so sind sie unbemerkt dauernd an beiden Stellen stehen geblieben.

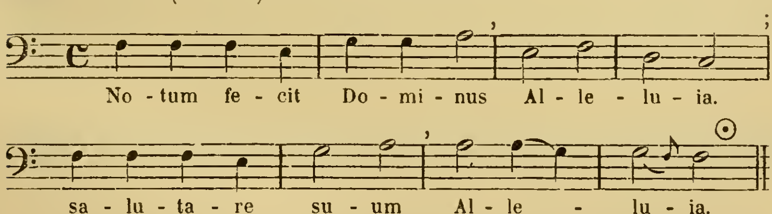
Die meisten Antiphonen sind wesentlich kürzer als diese »großen«; überwiegend umfassen sie wie die oben zuerst betrachteten nur zweimal zwei oder dreimal zwei zweitaktige Melodieglieder, was darum wohlverständlich ist, weil die ursprüngliche Bestimmung der Antiphonen war, beim Vortrage eines ganzen Psalms zu Anfang und nach jedem Verse gesungen zu werden. Die kürzesten, überhaupt nur dreigliedrigen entbehren der stärkeren Gliederung, welche ich oben durch ; angedeutet habe, und haben sozusagen nur zwei Komma-Interpunktionen:





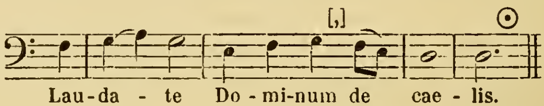


Die nur zwei Textglieder enthaltenden Antiphonen sind öfter durch Anrufe (Alleluia) auf vier erweitert:
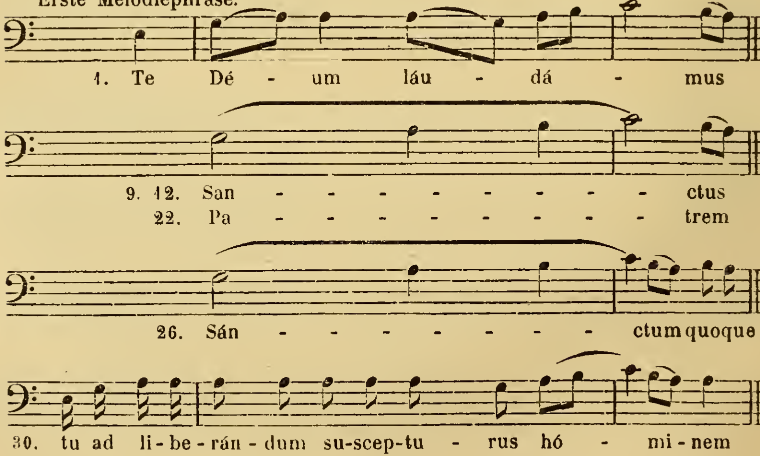


Die wirklich nur zweigliedrigen, nur im Stundenoffizium vorkommenden kürzesten Antiphonen sind kaum mehr als selbständige
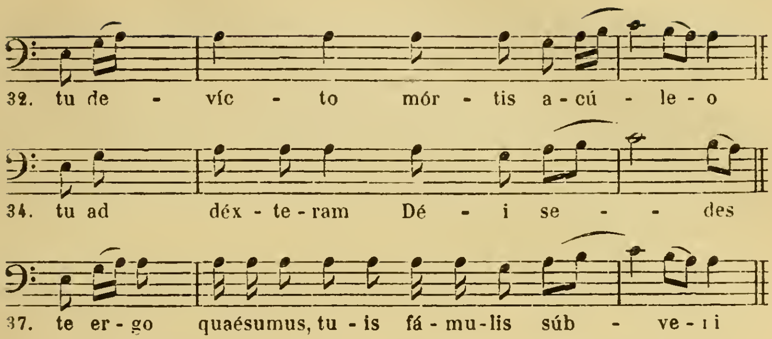
Gesangsstücke zu bezeichnen, sondern stehen auf einer Stufe mit den Anrufungen wie Alleluia, Miserere nobis, Amen usw. Doch unterliegt auch ihre Rhythmisierung denselben Gesetzen wie die aller ausgeführten Gesänge. Selbst das im Text eingliedrige Laudate dominum de caelis füllt aber das musikalische Schema von vier Takten:



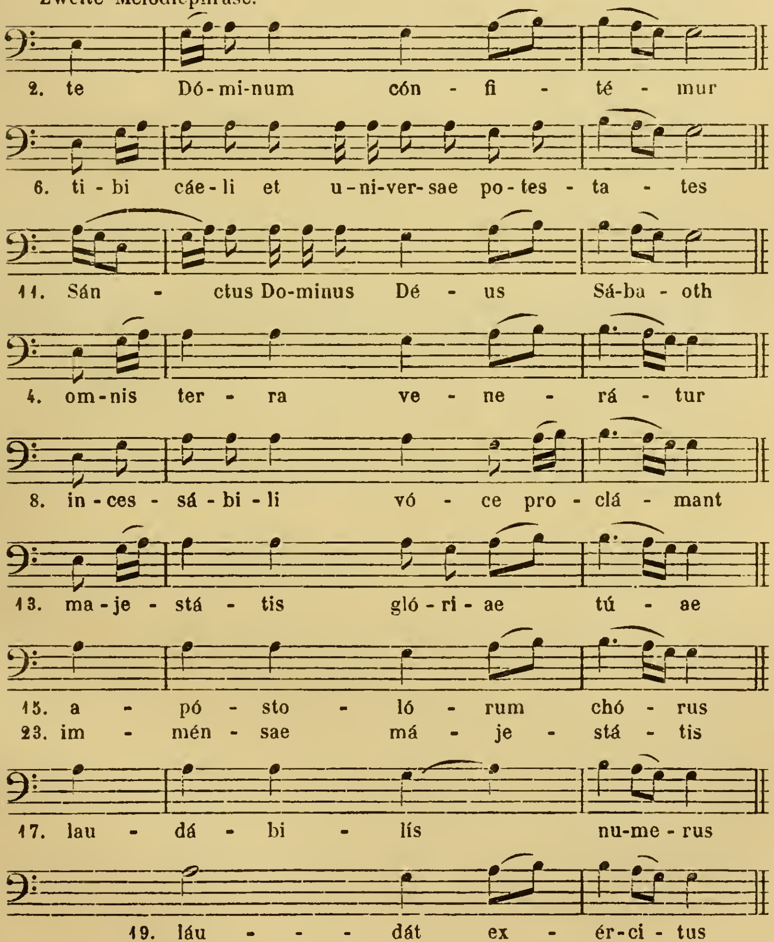
Zu den ältesten Elementen des Kirchengesanges gehört das »Tedeum«, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang. Mag derselbe von Ambrosius komponiert oder von ihm aus der griechischen Kirche herübergenommen und nur mit lateinischem Text versehen worden sein, seine ganze Faktur, besonders die des zweifellos ältesten Teiles, hat entschieden altertümliches Gepräge. Seine merkwürdige, halb und halb strophische Anlage mit wiederholter Benutzung derselben Melodiephrasen aber für Textzeilen ganz verschiedener Länge und ohne Einhaltung einer strengen Ordnung in der Gruppierung der Melodiephrasen zu Strophen, macht seine Betrachtung an dieser Stelle erwünscht, da sie die ganze bisher entwickelte Auffassungsweise der rhythmischen Verhältnisse des alten Kirchengesangs kräftig weiter zu stützen geeignet ist. Um für den Gesang nicht zu viel Raum in Anspruch zu nehmen, stelle ich im folgenden die einzelnen identischen Melodieglieder zusammen und bezeichne die Textzeilen mit Nummern (nur bis Zeile 38, nach welcher eine abweichende Melodiebildung spätere Zusätze verrät):
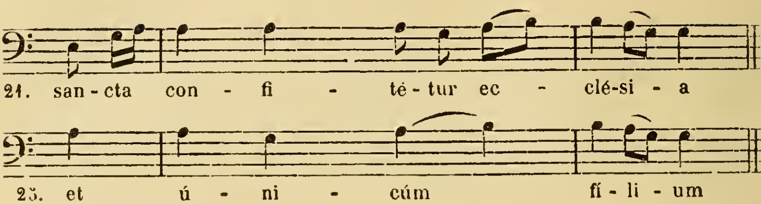
Erste Melodiephrase.
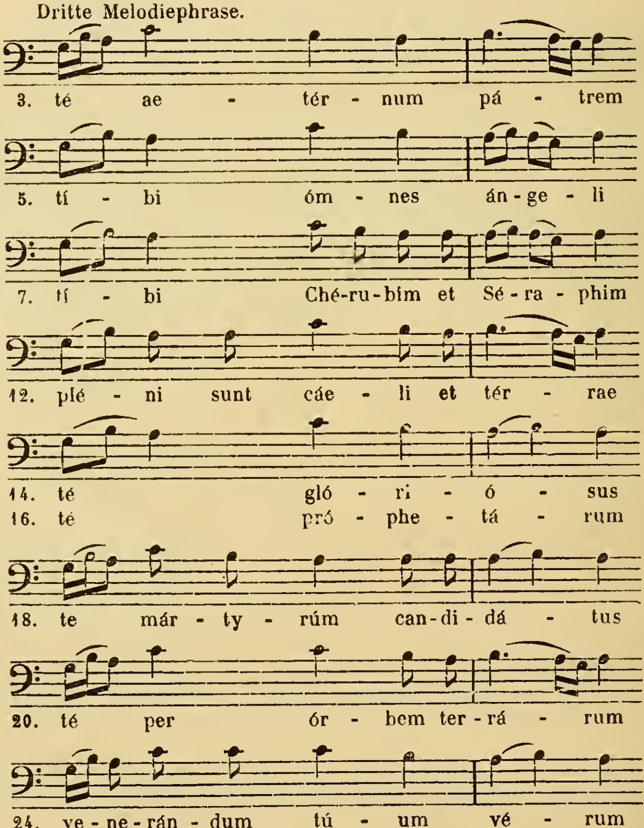




Zweite Melodiephrase.
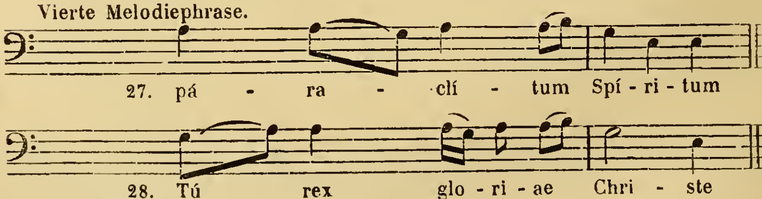


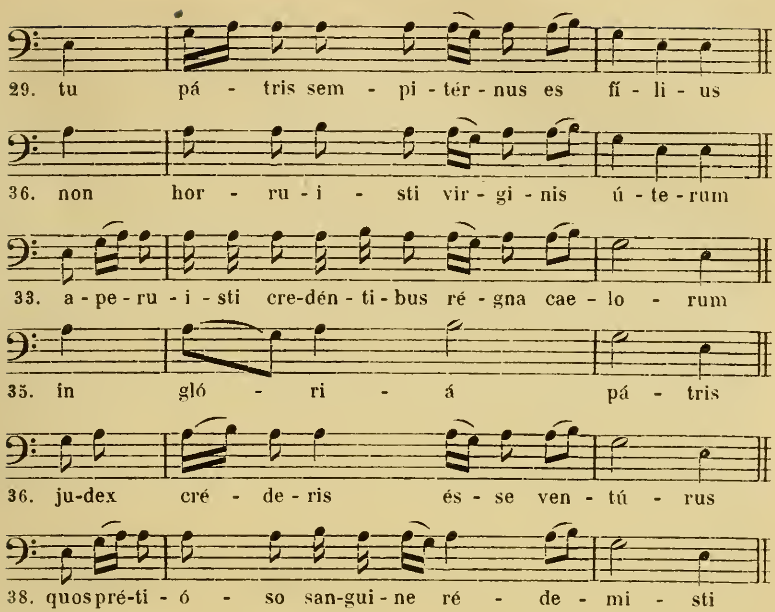


Dritte Melodiephrase.



Vierte Melodiephrase.





Allen diesen Melodien, den Hymnen, dem Tedeum und den Antiphonen ist eine ziemlich einfache Faktur eigen; die vorkommenden Melismen sind zum Teil durch Verschmelzung von auf weitere Silben berechneten Tönen entstehende, den Ort wechselnde Dehnungen, zum Teil aber auch wirkliche Verzierungen des gleichmäßigen Gangs durch Hinüberschleifung, entsprechend den Neumen *Pes*, *Clivis* [beide auch als *Plica*], *Scandicus*, *Salicus*, *Resupina*, *Sinuosa*, nur ganz ausnahmsweise zeigt sich einmal ein vier-, fünf-, sechstöniges Melisma. Dagegen trafen wir wenigstens in den Antiphonen und dem Tedeum öfter gehäufte Tonrepetitionen, Spaltungen eines Tones in mehrere kurze Werte zur Unterbringung gehäufter Silben einzelner Texte. Die Tradition erschien im allgemeinen Vertrauen erweckend durch die Konsequenz, mit welcher sie den Silben, welche Hauptträger von Sinnakzenten sind, Vorzugsstellen in der Melodieführung wahrt. Die Fälle, wo in dieser Hinsicht ernstliche Zweifel sich einstellen könnten, hier ausführlicher zu erörtern, haben wir keinen Anlaß, da es uns nicht um eine Rekonstruktion aller dieser alten Melodien zu tun ist, sondern nur um einen Einblick in ihr Wesen, zu dessen Gewinnung einige Beispiele offenbar guter Konservierung sich als ausreichend erweisen. Natürlich wird aber jeder, der an diesen Denkmälern einer alten gottesdienstlichen Kunstübung Interesse gefunden, lebhaften Anteil

nehmen an dem Fortgange der Forscherarbeit der gelehrten Kleriker, welche der Kirche die Gesänge in ihrer Urgestalt wiederzugewinnen streben. Wenn somit unsere erste Aufgabe als in der Hauptsache erfüllt gelten kann, so fehlt uns doch noch ein Einblick in das Wesen der für den solistischen Vortrag durch Berufssänger bestimmten kunstvoller gestalteten Gesänge. Der Versuch Gevaerts, diesen summarisch eine spätere Entwicklung zuzuschreiben (in: Les origines du chant liturgique de l'église latine, 1890) mußte scheitern, da die Jubilationen des Hallelujagesanges zum mindesten für das 4. Jahrhundert bezeugt sind und auch die Einführung der Responsorien in die abendländische Kirche durch Ambrosius feststeht. Verfolgen wir zunächst, ehe wir in eine eigentliche chronologische Betrachtung eintreten, unsere Orientierung in den Gesängen selbst weiter, wie uns dieselben überkommen sind, so handelt es sich also zuerst darum, festzustellen, ob die in den Hymnen und Antiphonen herrschenden Gesetze des Aufbaues auch für die Konstruktion der Sologesänge maßgebend sind.

§ 28. Die Sologesänge der kirchlichen Berufssänger.

Der Hauptunterschied der Chorgesänge und der Sologesänge besteht in der reicheren Ausschmückung der letzteren mit künstlichem Passagenwerk, das einen einfachen melodischen Kern umrankt. Aber dieses melismatische Beiwerk ist seiner selbst willen da. Der schlichte Melodiekern ist nur sozusagen der Vorwand, die logische Rechtfertigung dieser jauchzenden Koloraturen; er gleicht, ein bekanntes Bild Ambros' zu gebrauchen, dem Holzreifen, um welchen der bunte Kranz gewunden wird. Der Gedanke, daß die Melodien der Gradualien, Hallelujaverse, Traktus, Offertorien und Kommunionen jemals ohne diese Verzierungen gesungen worden wären, ist durchaus von der Hand zu weisen. Wenn ich trotzdem auf das Erkennen eines solchen schlichten Kerns Wert lege, so geschieht das in erster Linie, um durch ihn das Verständnis der Melodien zu erschließen, in ihm einen festen Halt für das je nach der Gestalt des Textes bunt fluktuierende Figurenwerk zu gewinnen; auch der Gesichtspunkt der eventuellen Korrektur oder doch wenigstens der begründeten Erkenntnis von Verunstaltungen und Verrenkungen der Melodie kommt mit in Frage, wenn wir auch durchaus davon absehen, Rekonstruktionsversuche zu machen. Es muß für die Zwecke einer allgemeinen geschichtlichen Darstellung genügen, den Beweis zu erbringen, daß auch die komplizierten Sologesänge des kirchlichen Melodienschatzes auf einer wirklich rhythmischen Grundlage von fester Gestaltung beruhen und daß

die heute noch ziemlich allgemeine Annahme einer besonderen Art von Rhythmus für diese Art von Musik, nämlich eines Rhythmus, der eigentlich keiner ist, nicht aufrecht erhalten werden kann. Ein einziges Beispiel muß dafür genügen; man wird die in demselben angewandte Methode der Abgrenzung der Melodieglieder und der Unterbringung der Worte ohne irgendwelche Schwierigkeit auf jeden beliebigen andern Gesang dieser Kategorie anwenden können und überall zu den gleichen Schlüssen kommen. Zur Vermeidung von Weiterungen wähle ich eine Gradualmelodie, welche trotz der Anwendung auf eine große Zahl verschiedener Texte doch besonders getreu erhalten zu sein scheint, während die meisten andern zum Teil sehr starke Verschiebungen der Tonlage erkennen lassen, wie sie angesichts der Unbestimmtheit der ältesten Art der Notierung nur zu gut begreiflich sind. Auch unser Beispiel (vgl. Tafel) zeigt an ein paar Stellen geringfügige Tonhöhenverschiebungen (vgl. das fünfte Melodieglied [*e*] in No. 1 und 6), die als Exemplifikation solcher Verderbungen dienen mögen, übrigens aber hier wenig stören. Zahlreicher sind die Verschiebungen im Rhythmus; doch sind auch sie durchweg derart, daß sie wohl als durch die Wortbetonung der jedesmaligen Textunterlagen veranlaßt gelten können. Im großen und ganzen erweist aber eine sorgfältige Vergleichung dieser 14 Adaptationen derselben Melodie auf verschiedene Texte die zielbewußte Durchführung der sehr einfachen und wohlmotivierten Prinzipien, welche wir in den vorausgehenden Paragraphen erörtert haben; auch der scheinbar regelloseste Text wird dabei aus einem unrhythmischen zu einem rhythmischen, so daß von Prosa nicht mehr gesprochen werden kann.

Eine besondere Bemerkung bedingen noch die textlosen Melodieglieder *c*, *e*, *g* und *h*, von denen die beiden letzten (*g* und *h*) in No. 2—14 durchaus genau übereinstimmend überliefert sind, *e* in 2, 3, 4, 11 und 13 fehlt(!) und *c* in 12 fehlt und in 13 (dessen Textunterlegung überhaupt zu wünschen übrigläßt) mit Text auftritt (*ejus*). Bei 1 ist volle Übereinstimmung dadurch ausgeschlossen, daß der Text statt sechs nur vier Glieder hat; der Schluß auf *c* statt auf *a* ist aber ohnehin verdächtig, so daß möglicherweise doch eine Verstümmelung vorliegt. Die Frage, welche Bewandtnis es mit diesen textlosen Melodiegliedern hat, ist nicht leicht zu beantworten. Ausgeschlossen ist wohl der Gedanke, für dieselben an instrumentale Ausführung zu denken, wenn auch in der jüdischen Tempelmusik Instrumente mitwirkten; gerade die ersten christlichen Zeiten verbannten aber die Instrumente aus der Kirche. Auch die Deutung im Sinne der Worte des Augustinus »avertunt se a syllabis verborum et eunt in sonum jubilationis« hat ihre

Bedenken, wenn man sie so faßt, daß solche Melodieglieder nur sozusagen solfeggiert worden wären. Wurden sie einfach auf den Vokal *a* gesungen? Daß sie auf den Vokal der vorhergehenden Schlußsilbe gesungen wurden, ist wohl ganz ausgeschlossen (für 2, 4, 6, 10, 11 wäre das *u*, für 7, 12, 13, 14 *i*, im keinem der 14 Fälle *a*!). Diese wortlosen Glieder sind aber durchweg so deutlich als selbständige Teile abgegrenzt, daß schon darum nicht anzunehmen ist, daß sie nur Anhängsel, Verlängerungen der vorausgehenden wären. Vielleicht hat man in demselben Hallelujarufe vor sich, deren Text ebenso weggelassen ist wie bei den Versus allelujatici. Allenfalls dient zur Stützung einer solchen Deutung der Hinweis, daß dieselben textlosen Melodieglieder sich ebenso z. B. auch in den übrigens ganz verschiedenen Melodien der Gradualien Ostende nobis und Tecum principium finden.

Es ist wohl wenig Aussicht vorhanden, daß seitens der Kirche eine der hier versuchten entsprechende Durchführung taktmäßiger Rhythmik anerkannt werden wird, da dieselbe der traditionellen Praxis der letzten Jahrhunderte, ja wohl beinahe eines ganzen Jahrtausends stark zuwiderläuft. Doch wird die historische Forschung sich dadurch nicht beirren lassen dürfen. Der Gesichtspunkt, daß durch den strengen Takt die Melodien einen eigenartigen mystischen Reiz verlieren, zu einfach, zu klar übersichtlich werden, hat ganz gewiß keinerlei Beweiskraft contra, höchstens eine starke pro. So wenig heute jemand ernstlich mehr an eine Melodik vergangener Zeiten oder fremder Völker glaubt, die auf andern Voraussetzungen beruhte als den durch die Konstruktion des Ohres und die natürlichen akustischen Verhältnisse bedingten, ebensowenig sollte man eine Jahrhunderte währende Herrschaft einer Melodiebildung als möglich zugeben, welcher die prima ratio aller zeitlichen Ordnung der Tonfolgen abgesprochen wird, die wohlerkennbare Einhaltung gleicher Zeiteinheiten, deren Inhalte miteinander verglichen werden. Der Nimbus des χρόνος πρῶτος der griechischen Rhythmiker, den übrigens Aristoxenos selbst nie für etwas anderes ausgegeben hat als für den letzten Spaltwert höherer Einheiten, ist ja heute gewichen und aus der modernen Theorie wohl endgültig ausgeschieden; ihn zum Prinzip des Rhythmus des gregorianiscben Gesangs zu machen, wird nicht gelingen — eine Einheit, die nicht zugleich eine Mehrheit zusammenschließt oder ihrerseits Element höherer Einheiten ist, kann niemals ein formbildendes Prinzip werden, sondern ist und bleibt ein interesseloser Punkt, ein Sandkorn.

IX. Kapitel.

Die Kirchentöne.

§ 29. Das Verhältnis der Kirchentöne zur antiken Skalenlehre.

Während die Frage nach der rhythmischen Natur der altkirchlichen Gesänge notwendig aufgeworfen werden muß, um überhaupt ein Bild zu gewinnen, was uns eigentlich in diesem Melodienschatze überkommen ist, kann es fraglich scheinen, ob Erörterungen über die tonale Beschaffenheit derselben überhaupt am Platze sind. Angesichts der Fülle erhaltener Denkmäler kann man wohl zweifeln, ob nicht ein Eingehen auf die Theorien frühmittelalterlicher Kirchenschriftsteller, welche die Gesänge zu klassifizieren und zu übersichtlichen Gruppen zusammenzustellen bestrebt waren, eine gänzlich unfruchtbare Spekulation ist, statt deren man sich des Studiums der Denkmäler selbst befleißigen sollte. Indessen drängt aber doch jede eingehendere Beschäftigung mit diesen Melodien so unwiderstehlich auf das Verfolgen von Analogiebildungen, auf die Konstatierung von auffallenden Übereinstimmungen usw., kurz auf die Aufsuchung von Gesetzen hin, welche diese alten Kunstschöpfungen beherrschen, daß es vermessen erscheinen müßte, die Betrachtungen und Klassifikationsversuche zu ignorieren, welche ernste Denker zu einer Zeit angestellt haben, für welche auf alle Fälle angenommen werden muß, daß ihr die Melodien noch getreuer konserviert geläufig waren, als uns heute nach Verlauf von einem weiteren Jahrtausend. Diese ältesten Abhandlungen über die Kirchentöne mit Heranziehung von Modellbeispielen reichen zurück bis hinter die Entstehungszeit der ältesten erhaltenen neumierten Aufzeichnungen der Melodien (Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert); da die Spezialbemerkungen über einzelne Gesänge angesichts der uns überkommenen Fassungen noch durchaus zutreffend und verständlich sind, so sind sie geeignet, das Vertrauen in die Verläßlichkeit der Überlieferung überhaupt sehr zu stärken und zu stützen. Andrerseits geben sie aber auch bestimmte Anhaltspunkte für in der Folge eingetretene starke Veränderungen in manchen Melodien und berichten auch bereits von starken Meinungsverschiedenheiten bezüglich der tonartlichen Beschaffenheit mancher Melodien und der Zugehörigkeit derselben zu dieser oder jener der aufgestellten Kategorien, wie ähnliche Divergenzen der Ansichten fortgesetzt durch die Jahrhunderte weiter bestanden haben.

Da es hier nicht unsere Aufgabe ist, die Melodien für praktische Zwecke zu rekonstruieren, sondern wir nur im allgemeinen nach

Einsicht in die Beschaffenheit dieser ganzen Kunstgattung verlangen, um die fernere Entwicklung nicht nur der kirchlichen, sondern auch der weltlichen Kunstübung im Mittelalter zu begreifen, so sind weniger die kleinen Einzelstreitfragen als vielmehr die feststehenden Hauptgesichtspunkte für uns von besonderem Interesse, und wird es sich also zunächst darum handeln, was für Kategorien diese alten Gesänge für die in denselben erkennbaren Arten charakteristischer Melodieführung an die Hand geben.

Angesichts des Umstandes, daß zweifellos ein großer Teil der kirchlichen Gesänge zu einer Zeit entstanden oder in Gebrauch gewesen ist, wo das altgriechische Tonsystem noch aktuell in Geltung war, liegt gewiß der Gedanke nahe, einfach der antiken Skalentheorie die Begriffe zu entlehnen, nach denen wir die kirchlichen Melodien tonartlich klassifizieren. Diesen Weg hat in der Tat Fr. A. Gevaert in seinem Werke La Mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895) betreten. Bei der Reichgestaltigkeit und fast die Möglichkeiten erschöpfenden systematischen Durchbildung der antiken Skalenlehre, wie wir sie in dem speziell die Musik des klassischen Altertums behandelnden I. Teile kennen lernten, wäre gegen dieses Vorgehen zunächst nichts einzuwenden, wenn auch der Umstand, daß die junge Kirche wahrscheinlich dem jüdischen Tempeldienste viel mehr Elemente entnahm als den griechischen Kulten, immerhin Zweifeln Raum läßt, ob die antike Theorie sich genügend mit dieser mehr orientalischen Praxis deckt. Auf alle Fälle muß aber bestimmt dagegen protestiert werden, daß Rudolf Westphals künstliche Konstruktionen, welche wir für die antike Musik selbst als willkürlich und unhaltbar erwiesen haben, nun gar auch für die Erläuterung des Tonartensystems des frühen Mittelalters weiter festgehalten werden. Gevaert ist aber mit der künstlichen Konstruktion von Skalenbenennungen und Skalengruppierungen noch über Westphal hinausgegangen und hat in seinem oben genannten mit außerordentlichem Fleiß und großer Gelehrsamkeit abgefaßten Werke für die Kirchengesänge angeblich im Anschluß an die antike Theorie Kategorien aufgestellt, welche sich weder mit den ältesten Klassifizierungsversuchen der kirchlichen Schriftsteller decken, noch auch dem Sinne entsprechen, welchen die antike Theorie mit den betreffenden Skalennamen verbindet. Die Namen Äolisch und Iastisch sind, wie wir sahen (I. 164 ff.), niemals für Oktavengattungen allgemein in Gebrauch gewesen, sondern wurden in später Zeit hervorgeholt, als es galt, für die letzten künstlichen Transpositionen (♭-Tonarten, bezw. ♯-Tonarten mit sieben und mehr Kreuzen; vgl. I. 189 ff.) kurze unterscheidende Namen zu finden. Von dreierlei Lagen des Iastischen (normal, relâché

und intense, vgl. S. 176) weiß aber selbst die späteste antike Skalenlehre nichts, so wenig wie von den den dreierlei Lagen des Hypolydischen (ebenso, daselbst), so daß also zunächst die Namen, welche Gevaert für die melodischen Kategorien aufstellt, durchaus abzuweisen sind. Es hat gerade noch gefehlt, daß ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts die Doppel- und Tripelanwendungen der antiken Tonartennamen in verschiedenem Sinne, welche durch Mißverständnisse mittelalterlicher Musiktheoretiker verschuldet wurden, noch um einige weitere vermehrte!

Nehmen wir also auf alle Fälle von Gevaerts neuer Nomenklatur völlig Umgang, so werden wir doch keinerlei Grund haben, von der Bezugnahme auf die originalen antiken Benennung der Oktavengattungen abzusehen, obgleich ja die Namen nicht allzuviel zur Sache tun. Immerhin wird es aber instruktiver, aufklärender sein, wenn wir die drei Hauptoktavengattungen der Alten, die dorische, phrygische und lydische mit ihren charakteristischen Merkmalen auch in den Kirchengesängen wiederfinden, als wenn wir statt deren neue Namen mit neuem Sinne aufstellen. Durch die Zerlegung der Oktavskalen in je zwei gleichgebaute Tetrachorde mit ergänzendem diazeuktischen Ganztone (I. 183) ist wenn auch nicht eigentlich der harmonische so doch der melodische Charakter der Oktavengattungen leicht ersichtlich; durch Hinzutritt des diazeuktischen Ganztons zu dem ersten oder zweiten Tetrachord ergeben sich für jede der drei Hauptskalen zwei Quinten von unterschiedenem Charakter:

Dorisch:	*e f g a ‖ h c' d' e'*	[bzw. dieselben in gleicher Tonlage durch Umstimmung hergestellt:]	*e f g a ‖ h c' d' e'*
Phrygisch:	*d e f g ‖ a h c' d'*		*e fis g a ‖ h cis' d' e'*
Lydisch:	*c d e f ‖ g a h c'*		*e fis gis a ‖ h cis' dis' e'*

Für die beiden Nebenformen dieser drei Hauptskalen entfällt die Doppelverwendbarkeit des diazeuktischen Ganztons zur Ergänzung der beiden konstitutiven Quarten zu Quinten und bleibt für die Hypotonarten die durch die oberen, für die Hypertonarten die durch die unteren Klammern angedeutete Gliederung als die allein mögliche:

Hypodorisch:	*A ‖ H c d e f g a*	Hyperdorisch: (Mixolydisch)	*h c' d' e' f' g' a' ‖ h'*
Hypophrygisch:	*G ‖ A H c d e f g*	Hyperphrygisch:	*a h c' d' e' f' g' ‖ a'*
Hypolydisch:	*F ‖ G A H c d e f*	Hyperlydisch:	*g a h c' d' e' f' ‖ g*

Ein Blick auf diese Skalen lehrt, daß den Hauptformen ein ein für allemal festsehender harmonischer Sinn nicht eignet. Durch die drei Haupttöne *e* [*e'*] *a* und *h*, zwischen denen die ihrer Melodik als Grundlage dienenden Tetrachorde und Pentachorde laufen, schwankt die dorische Tonart für unser harmonisches Gefühl zwischen *A*moll und *E*moll; ebenso bestimmen *c* [*c'*] *f* und *g* das Lydische als zwischen *F*dur und *C*dur schwankend; das Phrygische aber gleicht mit seinen Hauptpfeilern *d* [*d'*] *g* und *a* bald einem *G*dur bald einem *D*moll. Da weder die antiken Theoretiker noch die erhaltenen Denkmäler obligatorische Schlußtöne für die einzelnen Tonarten aufstellen, so ist man aber überhaupt gar nicht berechtigt, harmonische Begriffe, wie sie uns heute von der Melodie unzertrennlich scheinen, in dieselbe hineinzutragen, sondern hat man sich vor allem auf den antiken melodischen Standpunkt zu stellen und in der Quarte (Syllaba), dem Intervall von einem Tone zu dem nächsten nach der alten Theorie mit ihm konsonierenden, das eigentliche Fundament aller Melopöie zu sehen. Die innerliche Struktur der Quarte ist das eigentlich das Ethos Bestimmende, und von einem Ethos der Oktavskalen kann eigentlich nur gesprochen werden, sofern dieselben aus zwei Quarten gleichen Ethos zusammengefügt und durch den diazeuktischen Grenzton in der Mitte, oben oder unten ergänzt sind. Wäre das Skalensystem der Griechen von Anfang an so fest ausgebaut gewesen, wie wir es seit Aristoxenos vor uns stehen sehen, so hätten solche Urteile wie das von Plutarch De musica XVI überlieferte über das Mixolydische (θρηνῳδική) und das Hypolydische (ἐκλελυμένη) gar nicht entstehen können; beide Charakterisierungen basieren natürlich auf dem Versuche, eine der oben aufgewiesenen der drei Hauptskalen entsprechende Doppelteilung auch dieser beiden Skalen vorzunehmen:

F G A H c d e f und *H c d e f g a h*
? ? ? ?

der die dissonanten Verhältnisse *F H*, *H f* und *f h* im Wege stehen. Da wir wissen, daß wenigstens auf der Kithara alle Oktavengattungen ihre Realisierung in derselben Tonlage fanden, so war

es gewiß nur ein selbstverständlicher Entwicklungsgang, wenn man die im Dorischen, Phrygischen und Lydischen zur Verfügung stehenden Quarten und Quinten von dem oberen und unteren Grenztone aus nach der Mitte auch in den andern Oktavskalen bezüglich ihrer melodischen Brauchbarkeit prüfte und bemerkte, daß wohl die hypodorische (bzw. hyperphrygische) und die hypophrygische (bzw. hyperlydische) nicht aber die hypolydische und hyperdorische (mixolydische) die Doppelteilung zuließen. Erst durch diese Erkenntnis wurde der letzte Ausbau der Skalenlehre möglich, der die Hypo- und Hypertonarten auf dieselben Arten von Tetrachorden zurückführte wie die Hauptskalen und damit auch die mixolydische und hypolydische Skala als gute Melodietypen anerkannte. Das verhältnismäßig späte Auftreten der beiden Tonarten findet damit seine befriedigende Erklärung. Denn Mixolydisch erscheint auf der Kithara durch Benutzung der Trite synemmenon statt der Paramese, Hypolydisch durch Einführung der 10. Saite [*f'*] oder aber durch Umstimmung der *a*-Saite oder, da diese notorisch gemieden wurde, durch Benutzung des *b* als *ais*:

Mixolydisch: ***e f g a b c' d'* ‖ *e'*** Hypolydisch: ***f* ‖ *g a h c' d' e' f'***

oder vielmehr: ***e* ‖ *fis gis b h cis' dis' e'***

In jeder der beiden Skalen fehlt also einer der vier Hauptpfeiler, auf welchen die gesammte Melopöie beruht (*e* . . ***a h*** . . *e*).

Die Theorie der Kirchentöne setzt wohl diesen Entwicklungsprozeß als abgeschlossen voraus, enthält aber von Anfang ein scharf unterscheidendes Element in der Aufstellung der Finaltöne und zwar gemeinsamer Finaltöne für die Hauptskalen (authentischen Töne) und die von denselben abgeleiteten Nebenskalen (Plagaltöne). Da sie auch nicht mehr zwei sondern nur eine Nebenform jeder Hauptskala unterscheidet, so bedeutet die neue Zusammenordnung der Oktavengattungen zu zweien in viel höherem Grade das Hineinspielen harmonischer Begriffe in die Theorie der Melodie.

Da die ersten auf uns gekommenen Abhandlungen über die Kirchentöne aus dem 9. Jahrhundert stammen, also derselben Zeit, in welcher auch die ersten Anfänge der Mehrstimmigkeit nachweisbar sind (Organum), so liegt der Gedanke nahe, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der neuen Fassung der Skalenlehre und der keimenden Mehrstimmigkeit anzunehmen. Dem weiteren Verfolgen dieses Gedankens stehen aber doch sehr schwere Bedenken im Wege. Erstens spielte in den Anfängen der Mehrstimmigkeit doch

wie wir sehen werden die Quinte gar nicht eine so prominente Rolle, wie sie müßte, um im Hinblick auf dieselbe eine Erklärung der Teilung der Skalen in zwischen Finalis und Finalis und zwischen Quinte und Quinte laufende zu finden. Zweitens — und das ist viel wichtiger — die Melodien, auf welche sich diese Theorie bezieht, sind zweifellos zum großen Teil viel älter als die Mehrstimmigkeit und stammen aus dem Orient, dem die Mehrstimmigkeit nicht nur damals fremd war sondern dauernd fremd blieb, während die mehrstimmige Musik okzidentaler (nordeuropäischer) Herkunft ist. Auch bedienen sich die ältesten Fassungen der Theorie der Kirchentöne durchaus einer griechischen Terminologie, verweisen daher zwingend auf Länder griechischer Kultur.

Wir sehen uns somit doch wieder in die Notwendigkeit versetzt, in der griechischen Skalentheorie selbst den Schlüssel auch für das Verständnis der Theorie der Kirchentöne zu suchen. Dabei sei gleich bemerkt, daß die Theorie der Kirchentöne keineswegs so ohne weiteres als die einwandfreie Darlegung der Gesetze gelten muß, welche den Aufbau der alten Melodien beherrschen, geschweige gar, daß diese Melodien auf Grund einer solchen Lehre entstanden wären. Es ist vielmehr sogar sehr wahrscheinlich, daß diese Theorie ein verhältnismäßig später Versuch ist, diese Bildungsgesetze zu ergründen, und daher in keiner Weise ausgeschlossen, daß dieser Versuch nur zum Teil gelungen ist. Daß dieser Versuch auf dem Boden der antiken Skalenlehre steht, ist zweifellos und nur natürlich; doch sei gleich wieder darauf hingewiesen, daß die alten Skalennamen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch zunächst dabei nicht angewendet wurden, und daß ihre spätere Einführung in die neue Theorie eine auf groben Mißverständnissen beruhende war, welche ein inzwischen eingetretenes vollständiges Erlöschen der Kenntnis der antiken Theorie voraussetzt. Griechisch ist aber die Nomenklatur der Kirchentöne mit Zahlennamen (Protus [πρῶτος], Deuterus [δεύτερος], Tritus [τρίτος], Tetartus [τέταρτος], griechisch sind auch die Unterscheidungen der Hauptform und Nebenform (Authenticus [αὐθεντικός], Plagalis, Plagius [πλαγιός]) der einzelnen Tonarten.

Einen auffallenden Unterschied zeigt aber das Verhältnis der Hauptskalen zu den Nebenskalen in der Fassung der Lehre von den Kirchentönen gegenüber derjenigen der antiken Skalenlehre: die Hypotonarten der Griechen liegen eine Quinte tiefer, die Hypertonarten eine Quinte höher als die Hauptskalen, die plagalen Kirchentöne dagegen eine Quarte tiefer als die authentischen. Die plagalen Kirchentöne könnten also den Hypertonarten verglichen werden, wenn nicht das Verhältnis von höher und tiefer dabei vertauscht wäre. Es bleibt aber auch zu

bedenken, daß die Hypertonarten bei den Griechen zwar zum vollständigen Ausbau des Skalensystems des Aristoxenos vollzählig aufgestellt worden sind, aber niemals in die allgemeinübliche Terminologie übergingen, die vielmehr für sie nachher die alten Namen Äolisch und Iastisch mit neuem Sinne wieder vorsuchte (Hyperdorisch hatte längst seinen feststehenden Sondernamen: Mixolydisch).

Erinnern wir uns aber, daß die Aufweisungen der Hypotonarten innerhalb des Systema teleion ametabolon A—a' dieselben notwendigerweise eine Quarte über den Haupttonarten domizilieren mußten, weil eben unten mit A das System abschloß, so daß nur Hypodorisch sich in zwei Lagen vorfand (vgl. die Tabellen bei Ptolemäus, Harmonik II. Kap. 11):

Hypodorisch Hypodorisch
A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'
Dorisch

Hypophrygisch
[***G***] ***A H c d e f g a h c' d' e' f' g'***
Phrygisch

Hypolydisch
[***F G***] ***A H c d e f g a h c' d' e' f'***
Lydisch

Hypomixolydisch
[***E F G***] ***A H c d e f g a h c' d' e'***
Mixolydisch

so finden wir (abgesehen von den Namen) doch bei den alten Griechen selbst wenigstens zum großen Teile dieselben Gruppen von zwei und zwei zusammengehörigen Tonarten, die durchaus in demselben Tonlage-Verhältnis stehen wie die Kirchentöne mit ihren plagalen. Ich sage zum großen Teil; denn die erste Gruppe (Dorisch-Hypodorisch) fehlt unter den Kirchentönen und dafür tritt eine neue hinzu, welche die Griechen nicht kennen:

A H c d e f g a h c' d'

Möglicherweise entspricht dieselbe der früh wieder verschwundenen lokrischen Tonart der Griechen mit ihrer Hypotonart:

A H c d e f g ‖ ***a*** = Hyperphrygisch

Doch ist ihre Herkunft von derselben natürlich abzulehnen, da sie schon in klassischer Zeit nur mehr legendenhaft war. Es ist daher der Gedanke naheliegend, daß die Melodien selbst, die sonach jedenfalls nicht griechischer Herkunft waren, Anlaß zur Aufstellung dieser dem antiken System nicht geläufigen Tonartengruppe gaben. Da die älteste Fassung der Lehre von den Kirchentönen keine Landschaftsnamen gebraucht, so entfällt auch jede Sonderbarkeit der Vertauschung der Rolle von Hauptton und Nebenton, zumal angesichts der höheren Lage der Hypotonarten, die geradezu eine Korrektur der Benennungen herausforderte. So ergibt sich also das System der Kirchentöne als von dem älteren System der antiken Tonarten unterschieden durch Ausscheidung des Dorischen und Hypodorischen(!) und Einfügung der *A d a d'*-Skalen, für welche wir die Herkunft aus dem jüdischen Psalmengesange werden annehmen müssen:

d—g—d'—g'	phrygische Gruppe	=	7. und 8. Kirchenton
c—f—c'—f'	lydische Gruppe	=	5. und 6. Kirchenton
H—e—h—e'	mixolydische Gruppe	=	3. und 4. Kirchenton
A—d—a—d'	(orientalischer Herkunft)	=	1. und 2. Kirchenton.

§ 30. Die ältesten Fassungen der Lehre von den Kirchentönen.

Die ältesten auf die Eigentümlichkeit der Kirchentöne eingehenden Abhandlungen sind:

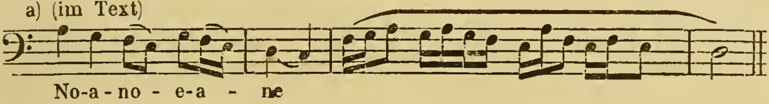
1. die Musica disciplina des Aurelianus Reomensis (Gerbert Script. I. 27 ff., besonders Kap. 8—19).
2. die kurze leider stark korrumpierte Beschreibung der 8 tropi, welche unter den Hucbald-Schriften einrangiert ist (Gerbert Script. I. 124—25 mit dem unvollständigen Anfang .. tertia in principio, den Hans Müller »Hucbalds echte und unechte Schriften« S. 17 aus der Pariser Handschrift fonds latin 7212 ergänzt hat). Die verschiedenen daselbst zusammengetragenen »expositiones«, welche die dunkle Abhandlung zu deuten versuchen, lassen ein erheblich höheres Alter derselben vermuten.
3. die ebenfalls ein sehr hohes Alter vermuten lassende zwischen die Schriften des Odo von Clugny geratene Abhandlung »De octo tonora per ordinem« (Gerbert Script. I. 249—58).

Aurelian (9. Jahrh.) erwähnt im 9. Kapitel die Charakterisierung der acht Töne durch gewisse melodische Formeln, die auf einige an sich bedeutungslose Silben gesungen werden, als etwas Allbekanntes,

augenscheinlich Altes. Er berichtet, daß er sich bei einem Griechen erkundigt habe, was eigentlich diese Silben bedeuten; aber da sie nach dessen Aussage gar keinen speziellen Sinn hätten sondern nur eine Art Jauchzer vorstellten, so sehe er davon ab, näher auf sie einzugehen. Eine größere Meinung hat Hucbald von diesen Formeln und die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, die vielleicht von Hucbald oder einem seiner Schüler herrührt, hat es der Mühe für wert gefunden, uns mit Hucbaldschen Dasiazeichen, welche die Tonhöhe bestimmt angeben, die Formeln der acht Töne in dieser aus dem Orient herübergekommenen Weise zusammenzustellen und sogar in zwei Fassungen, einmal im Text vereinzelt für die Töne und einmal in einer Schlußtabelle. Die beiden Fassungen entsprechen einander fast genau, so daß sie einander bestätigen. Vielleicht haben wir in ihnen die Memorierformeln vor uns, welche bereits zur Zeit des Aurelian etwas Altes waren. Ich schreibe dieselben hier aus den Dasiazeichen in Noten über mit den Ligaturen, welche die Textunterlegung der ersten Hälfte an die Hand gibt; die zweite Hälfte erweist sich als eine geringfügig variierte Wiederholung, weshalb man gegen meine Taktordnung derselben nichts einwenden wird. Die Formeln des ersten bis siebenten Tones wenden sich zweimal, die des achten sogar dreimal zum Schluß auf der Finalis:

1. Authentus protus.

a) (im Text)
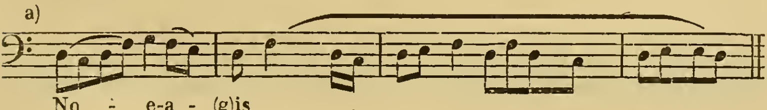


b) (Schlußtabelle.)
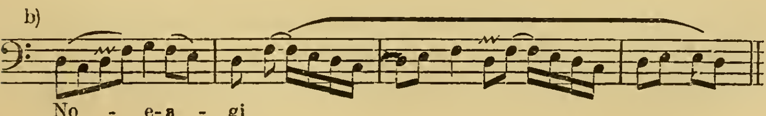


2. Plagis proti.

a)
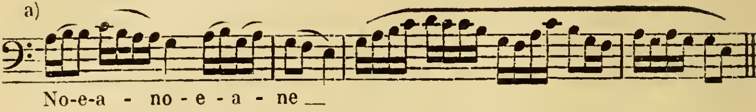


b)



3. Authentus deuterus.

a)
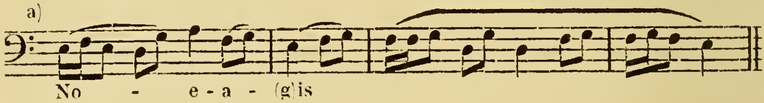


b)

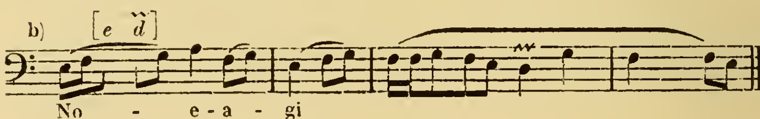


4. Plagis deuteri.

a)



b)
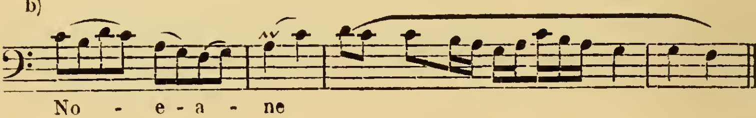


5. Authentus tritus.

a)
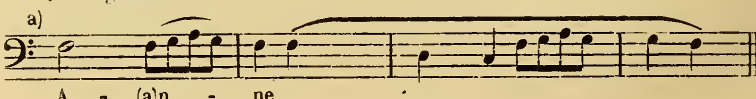


b)
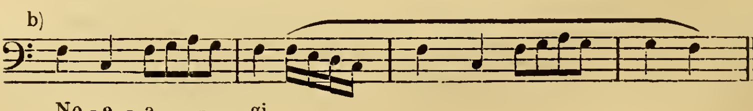


6. Plagis Triti.

a)
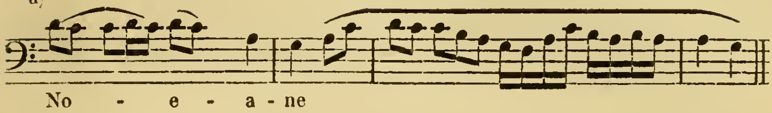


b)
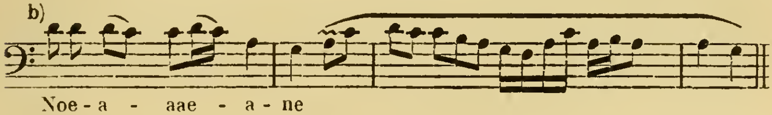


7. Authentus Tetartus.

a)
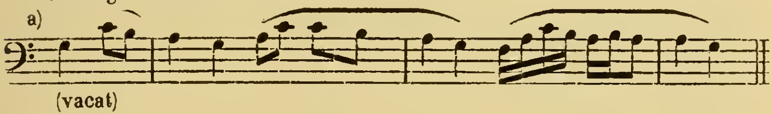


b)
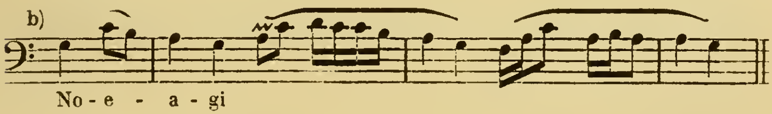


8. Plagis Tetarti.

a)



b)
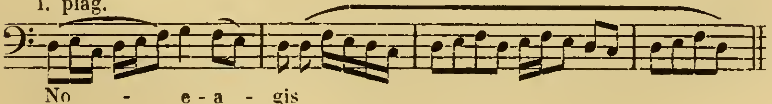


Die Nachdrücklichkeit, mit welcher die Formeln der vier authentischen Töne übereinstimmend die Quinte über der Finalis hervorheben, ist sehr vertrauenerweckend für die Verläßlichkeit und gute Überlieferung derselben. Die Formeln der Plagaltöne unterscheiden sich von ihnen hauptsächlich durch Vermeidung der Quinte oben und durch geringfügige Erweiterung des Umfangs nach der Tiefe. Ganz deutlich offenbaren dieselben aber auch eine Bevorzugung der Tonart-Terz, die als Spitzenton an die Stelle der Quinte der authentischen Töne tritt.

Die ebenfalls noch das Noeoeane usw. zu Grunde legenden Memorierformeln des Tonarius des Johannes Cotton (Cod. 2599 in München) bestätigen übrigens diese Fassung aufs beste, obgleich sie die (textlosen) Wiederholungen bereits etwas reicher ausführen:

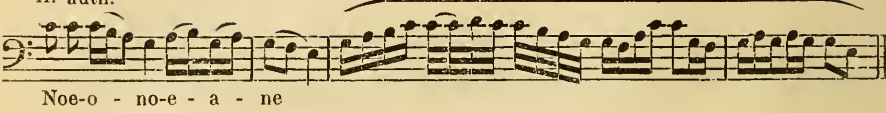
I. auth.



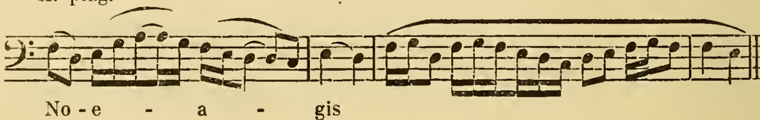
I. plag.



II. auth.



II. plag.
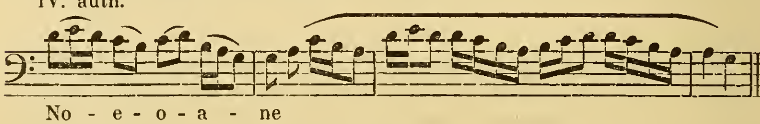


III. auth.
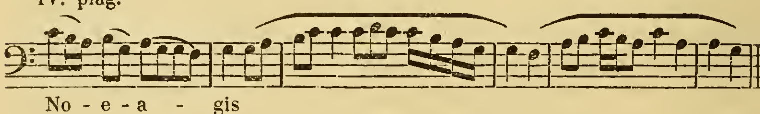


III. plag.



IV. auth.
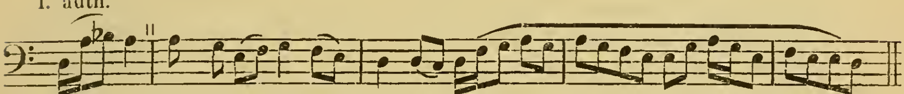


IV. plag.



Trotz der Beschränkung auf die mittlere Lage prägen doch diese Formeln die melodische Eigentümlichkeit der einzelnen Töne deutlich aus. Sie wurden daher auch in der Folge ihrem Hauptverlaufe nach beibehalten, als man die sehr unpraktischen, weil einander gar zu ähnlichen griechischen Solfeggiertexte fallen ließ und an ihre Stelle lateinische setzte, deren Anfangswort die Nummer des Kirchentones gab. Doch nahm man bei dieser Gelegenheit eine einschneidende Reform der Melodien vor, indem man ihnen charakteristische Köpfe gab. Die alten Formeln der authentischen Töne beginnen alle mit der Quinte (Dominante) und senken sich zur Finalis herab, geben also eigentlich nur ein Bild des Endverlaufs der Melodien in den einzelnen Tönen, während sie über die charakteristischen Anfänge nichts aussagen. Das ist zunächst begreiflich, weil die Tonarten wohl obligatorische Schlußtöne (Finales) haben,

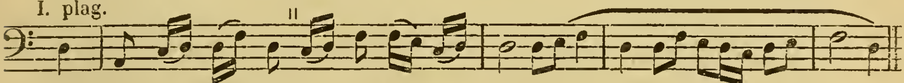
aber nicht mit einem bestimmten Ton anfangen müssen. Trotzdem ist aber bereits den Verfassern der ersten Abhandlungen über die Kirchentöne vollständig klar, daß auch die Anfänge der Gesänge in den einzelnen Kirchentonarten eine sehr beschränkte Zahl von Typen einhalten, die nur durch Ziernoten, akzentlose Vorsilben usw. mannichfach variiert werden können, so daß ihre Zahl größer erscheint als sie ist. Man setzte daher bei der Einführung lateinischer Memorierformeln statt der byzantinischen vor die übrigens ziemlich getreu konservierten alten Tongänge ein Paar charakteristische Noten, wie sie gern zu Anfang der Gesänge auftreten. Dieselben begegnen uns zuerst in dem altertümlichen Traktat »De octo tonora« (wohl eine Übersetzung des byzantinischen ὀκτόηχος), dem sie zweifellos statt des Noeane usw. am Schluß der Notizen über die einzelnen Töne angefügt sind. Das Tonarium des h. Bernhard von Clairvaux (Gerbert Script. II. 269) gibt dieselben Formeln mit Choralnoten; daß die Melodie einigermaßen korrekt überliefert ist, bezeugt die Übereinstimmung mit den Formeln bei Pseudo-Hucbald und Cotton; nur wenige Noten fehlen:

I. auth.



Pri - mum quaeri-te re-gnum de - i

I. plag.



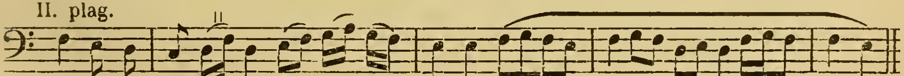
Se - cun-dum au - tem si - mi-le est hu-ic

II. auth.
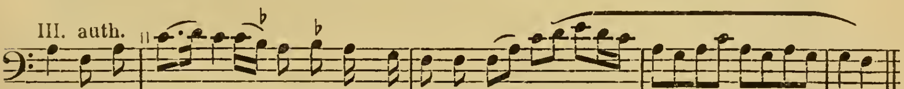


Ter-ti-a di - es est quo haec facta sunt

II. plag.



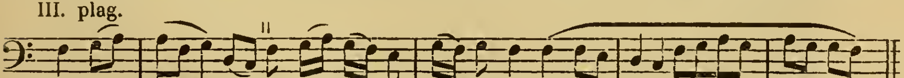
Quarta vi - gi - li - a ve - nit ad eos

III. auth.
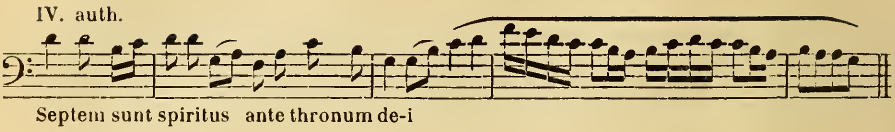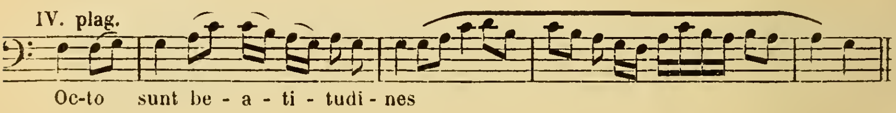


Quinque pru-den - tes in - tra-verunt ad nupti - as

III. plag.

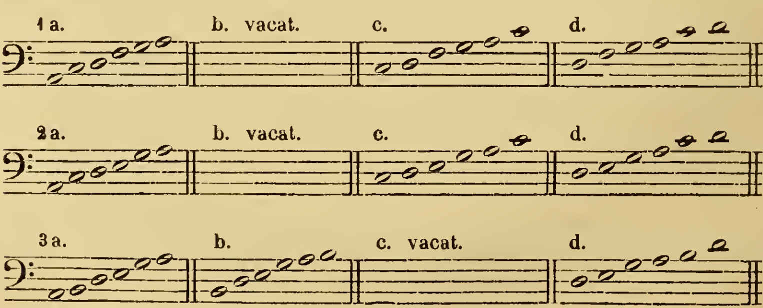


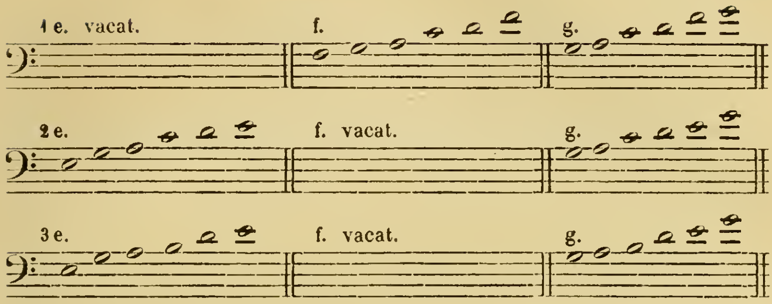
Sexta ho - ra se-det su - per pu - te-um





Die neuen Anfänge sind besonders für den authentischen ersten und dritten und für den plagalen ersten scharf charakterisierend ausgefallen. Zu bemerken ist noch, daß statt des *d a b a* zu Anfang des ersten Tones sowohl die Melodienotierungen selbst als die Tonarien vielfach *d a c a* lesen. Da besonders die von irischen Mönchen gegründeten süddeutschen und schweizer Klöster diese letztere Lesart vorziehen, so hat man darin Einflüsse keltischer Pentatonik sehen zu müssen geglaubt. Näher liegt wohl, die kräftige Lesart *d a c a* überhaupt für die ältere und *d a b a* für eine spätere Verschleifung anzusehen. Denn pentatonische Elemente sind nicht nur den Gesängen mit diesem Anfange eigen, sondern überhaupt über den ganzen Bestand der liturgischen Gesänge verbreitet, wie schon lange bemerkt worden ist. Da die halbtonlosen Skalen dem Orient und zwar auch dem südwestasiatischen keineswegs fremd sind und nach der Tradition aus Phrygien in die griechische Musik kamen (I. S. 43 ff.), so bedarf es nicht der Annahme einer Umwandlung der kirchlichen Gesänge in Irland, um diese Erscheinungen zu erklären. Die mit Ganzton- kleine Terz oder kleine Terz-Ganzton anhebenden Melodien oder Melodieglieder sind in der Tat so häufig, daß für das Verständnis der melodischen Natur der alten Gesänge ein Blick auf die möglichen Oktavskalen pentatonischer Form innerhalb der Grundskala nicht ohne Nutzen ist:





Hier sind sämtliche innerhalb der Grundskala (ohne ♭ oder ♯) möglichen anhemitonisch-pentatonischen Skalen so geordnet, daß übereinander (in der Vertikalreihe) diejenigen stehen, welche gleiche Grenztöne haben, nebeneinander diejenigen, denen dieselben Stufen der Grundskala fehlen (1: ohne *e* und *h*, 2: ohne *f* und *h*, 3: ohne *f* und *c*). Schon ein schneller Blick auf diese Tabelle lässt weniger die in derselben Vertikalreihe stehenden als die in derselben Horizontalreihe stehenden Oktavskalen im Sinne der Kirchentöne zusammengehörig erscheinen, wenn auch nicht bedingungslos und ohne Einschränkung, so doch sicher im großen und ganzen. Daß ein solches Urteil überhaupt möglich ist, fällt aber schwer ins Gewicht für die Annahme starker pentatonischer Elemente im Kirchengesange.

Bei der Reihe 1 wird jedermann an die Protusgruppe (1. und 2. Kirchenton) und daneben an die Tritusgruppe (5. und 6. Ton) denken, bei der Reihe 3 an die Deuterusgruppe und daneben an die Tetartusgruppe (7. und 8. Ton), letzteres besonders bei den höheren Oktavskalen; aber auch Reihe 2 wird an dieselben Gruppen erinnern wie Reihe 3, aus dem sehr einfachen Grunde, weil von den Deuterusmelodien ein Teil *c* meidet und *h* bevorzugt, ein anderer dagegen *h* meidet und *c* bevorzugt. Noch seltsamer verhält es sich mit den Tetartusmelodien, unter denen sich sogar solche finden, in denen *f* ein sehr hervortretender Ton ist. Man wird daher in der letzten Vertikalreihe ohne ernstlichen Widerspruch dreierlei Typen des Tetartus anerkennen, während keine der andern Vertikalreihen, die mehr als eine Oktavskala aufweisen, ähnlich beurteilt werden wird.

Hieraus ergibt sich der Schluß, daß die Melodik der Kirchentöne doch wenn auch in beschränktem Maße konstante harmonische Wirkungen bedingt, die aber beim Deuterus und Tetartus schwankender sind als beim Protus und Tritus. Halten wir uns zunächst noch an die pentatonischen Formen, um aus den tonarmen Formen bequemer weitere Schlüsse zu ziehen als aus den

par embarras de richesse minder durchsichtigen voll siebenstufigen Formen, so können wir weiter sagen, daß die Zuweisung der Reihe 1 zum Protus oder Tritus offenbar darauf sich gründet, daß der *D*moll- und *F*dur-Akkord in derselben vollständig enthalten sind, und daß wir ebenso den Deuterus und Tetartus in der Reihe 3 finden, weil dieselbe den *E*moll- und *G*dur-Akkord enthält. Die Reihe 2 aber enthält die Akkorde *A*moll und *C*dur vollständig, die für keinen der Töne speziell charakteristisch sind, wohl aber in vielen Melodien eine Rolle spielen, von denen die Theoretiker von jeher nicht gewußt haben, wie sie dieselben im Schema der Kirchentöne unterbringen sollen. Hier meldet sich also wieder die Erkenntnis, daß die Gesänge nicht auf dem Boden der Theorie der Kirchentöne erwachsen sind, sondern vielmehr die Theorie erst verhältnismäßig spät auf Grund der Melodien aufgebaut worden ist, wobei es ohne Rätsel keineswegs abging.

Im Hinblick auf die Quintumfänge der ältesten Memorierformeln und die aus der Betrachtung der pentatonischen Oktavskalen gewonnenen Erkenntnisse können wir daher zunächst die authentischen Töne in folgender Weise harmonisch charakterisieren:

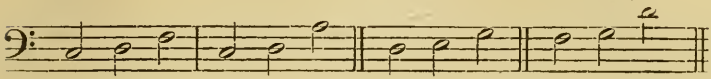
der Protus basiert auf *d* (*f*) *a*, hat Mollcharakter
der Deuterus basiert auf *e* (*g*) *h*, hat Mollcharakter
der Tritus basiert auf *f* (*a*) *c*, hat Durcharakter
der Tetartus basiert auf *g* (*h*) *d*, hat Durcharakter

müssen aber gleich hinzufügen, daß der Deuterus, sobald er *h* meidet und statt dessen *a* und *c* bevorzugt, seine eigentlichen Grundlagen verleugnet und zu ganz etwas anderem wird, nämlich zu einem auf den pentatonischen Formen der Reihe 2 basierenden Typus, der im Rahmen der älteren Theorie der Kirchentöne keine Stelle gefunden hat, den man aber schließlich als Tonus peregrinus zugelassen und endlich im 16. Jahrhundert anerkannt hat. Desgleichen weichen viele Melodien des Tetartus aus dem Normalgeleise, indem sie sich stärker auf *c* aufstützen und damit ebenfalls als der Reihe 2 der pentatonischen Skalen zugehörig erscheinen.

Eine gleichfalls auf die Pentatonik zurückweisende und das Erkennen des harmonischen Charakters des Tones nicht unbedeutend erschwerende Eigentümlichkeit des Protus und Deuterus, in beschränktem Maße auch des Tetartus, aber nicht des Tritus (!) ist die so oft bei Anfängen auffallend hervortretende Einführung der Untersekunde des Finaltones. Der pseudohucbaldische Kommentar zu der S. 56 als No. 2 genannten Abhandlung über die Kirchentöne überliefert uns für diesen gemeinüblichen Nachbargrenzton der Normaloktaven (auch oben) den Sondernamen emmeles (ἐμμελής),

also ‚melodischer Zusatzton'. Durch Vorausschickung dieses Tons vor der Finalis entstehen die auffallenden Anfänge:

Protus. Deuterus. Tetartus.



usw.

Der Tritus kennt solche Vorausschickung der Untersekunde der Finalis nicht, die bei ihm eine kleine Sekunde sein würde. Der bis in das 12. Jahrhundert nachweisliche horror subsemitonii ist sicher auch noch eine Nachwirkung des in den alten Melodien lebendigen anhemitonischen Elements.
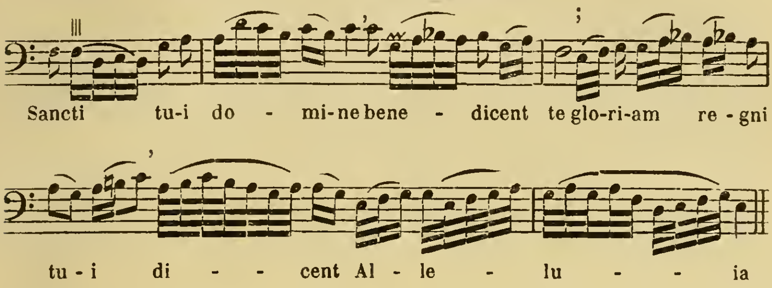
Mancher der schönen alten Gesänge fordert geradezu heraus zur Wiederherstellung durchgeführter Pentatonik, da die Abweichungen untergeordnete Melodieteile angehen, so z. B. gleich der den Liber Gradualis eröffnende Introitus im achten Kirchenton (Tetartus plagius) Ad te levavi. Übrigens möchte ich keineswegs etwa die Ansicht vertreten, daß eine größere Zahl der Melodien ursprünglich durchaus anhemitonisch pentatonisch gewesen wäre und es zu ihrer Restituierung der Ausmerzung der ursprünglich fehlenden füllenden Zwischenstufen bedürfte. Nein, ich bin vielmehr überzeugt, daß auch diese Töne, also in der ersten Gruppe das *e* und *h*, in der zweiten das *f* und *h*, in der dritten das *f* und *c* seit Anfang der Kirche in den Melodien vorhanden waren. Aber ich möchte einen Schritt zur Vertiefung des Verständnisses der melodischen Faktur derselben darin sehen, daß die den halbtonlosen fünfstufigen Skalen eigenen Wendungen die Einschlagfäden der Textur bilden, führende Bedeutung haben. Auch der Gedanke ist nicht abzuweisen, daß eine und dieselbe Melodie aus einer Form der Pentatonik in eine andere übergehen kann; ich meine, man kann von pentatonischen Elementen in der Melodik auch da sprechen, wo in derselben Melodie etwa die Formen *c d f g a* und *d e g a h* nacheinander auftreten. Konstatiert doch schon Hucbald (Gerbert I. 114) sogar den bunten Wechsel von *b* und *h* in der Memorierformel des authentischen Tritus (!). Man darf wohl annehmen, daß *b* ursprünglich der Formel des Tritus durchaus fremd ist; da aber auch bereits der rätselhafte Anonymus bei Gerbert I. 124 sogar für den Deuterus und seine plagale Nebenform ein gelegentliches Durchlaufen der Synemmene konstatiert, so ist offenbar die Melodieführung überhaupt nicht für ihren ganzen Verlauf an die Einhaltung eines typischen Schemas gebunden, sondern es muß die Möglichkeit von mancherlei Wechseln zugegeben werden. Gerade darauf beruht aber die Schwierigkeit der Klassifikation der Gesänge.

Die für ihre Zeit höchst merkwürdige Abhandlung des Aurelianus Reomensis, die in mehr als einer Beziehung an die neuesten Studien Dom Mocquereaus über den Einfluß des lateinischen Sprachakzents auf den Verlauf der Melodien (je nach der Beschaffenheit des jedesmaligen Textes) erinnert, macht übrigens bereits darauf aufmerksam (Gerbert I. 44), daß die Charakteristiken der einzelnen Tonarten bei den Introitus, Antiphonen und Kommunionen in den Anfängen, bei den Offertorien, Responsorien und Invitatorien dagegen in den Versschlüssen aufzusuchen sind. Dasselbe bestätigt Regino von Prüm (Gerbert Scrpt. I. 231). Der Schluß muß die Tonart bestimmt anzeigen, da für ihn die Finalis selbstverständlich ist; der Anfang kann stark variieren und für die Teilschlüsse der Hauptmelodieglieder ist die Hinwendung auf andere Töne als die Finalis im Interesse der musikalischen Steigerung, der Lebendigerhaltung des Interesses am weiteren Fortgange wenn auch nicht striktes Gebot, so doch eine selbstverständliche Sache. Das dem 10.—11. Jahrhundert angehörige, mit Neumen und Buchstaben notierte Antiphonar (Tonale missarum) von Montpellier ordnet die Gesänge gleicher Gattung nicht nur nach Tonarten, sondern innerhalb der Tonarten wieder nach den Anfangstönen (was darum nicht sonderlich praktisch ist, weil dadurch eng zusammengehörige Melodien, die sich etwa durch eine leichte Vorsilbe unterscheiden, weiter voneinander ab kommen). Dabei ergibt sich z. B. für die Introitus folgende Statistik:

1. auth. Ton: Anfänge mit . . . . *c*:*4*; ***d*:*12***; *e*:*1*; ***f*:*5***; . . . . . ***a*:*6***.
1. plag. Ton: » » ***A*:*6***; *c*:*2*; ***d*:*8***; . . . . *f*:*1*; . . . . . *a*:*2*.
2. auth. Ton: » » . . . . ***e*:*9***; *f*:*4*; ***g*:*12***.
2. plag. Ton: » » . . . . ***d*:*9***; ***e*:*4***; *f*:*6* (!); *g*:*1*; . . . . *c'*:*1*.
3. auth. Ton: » » . . . . ***f*:*6***; . . . . . ***a*:*2***; ***c'*:*2***.
3. plag. Ton: » » . . . . *d*:*1*; . . . . ***f*:*5***; *g*:*1*; ***a*:*4***.
4. auth. Ton: » » . . . . ***g*:*16***; *a*:*1*; *c'*:*1*.
4. plag. Ton: » » . . . . *c*:*1*; *d*:*2*; . . . . ***g*:*8***.

Hier ist gegenüber dem sehr einleuchtenden Ergebnis der meisten Zahlen sehr merkwürdig die große Zahl der Anfänge von Melodien des plagalen Deuterus mit *d* und *f*. Träte das *d* nun als Vorton (ἐμμελής) vor *e* auf, so würde es in Parallele stehen mit den Anfängen auf *c d* im Protus; aber nein, *d* springt nach *f* und geht weiter nach *a* hinauf, so daß der Anhang statt der Harmonie *E*moll vielmehr die Harmonie *D*moll ausprägt. Die Anfänge mit *f* treten umgekehrt erst nach *d* herab und gehen wenigstens teilweise dann ebenfalls nach *a* hinauf — von einer Charakteristik dieser Anfänge für den Deuterus kann daher sicherlich nicht

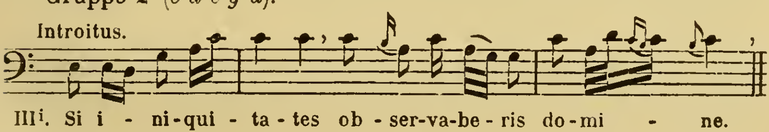
gesprochen werden; man würde die Melodien ohne weiteres dem Protus zurechnen, wenn das nicht die Schlüsse auf *e* verböten! Wir haben also in Melodien wie dieser:
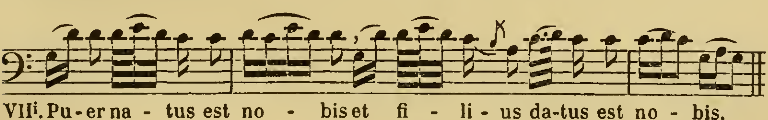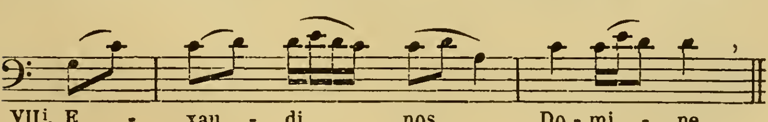


gleichsam Anfänge mit einer Spannungswirkung, tonartliche Anfänge ex abrupto vor uns, Wirkungen, die denen der Teilschlüsse auf harmonisch der Finalis fremden Töne gleichen (für den Deuterus z. B. *f* und *d*); die Heranziehung der Synemmenon in der dritten Distinktion steigert die Spannung noch weiter. Angesichts der erheblichen Zahl solcher Anfänge des plagalen Deuterus (auch unter den übrigen Kategorien) ist an eine Korrumpierung (etwa *e d* statt *f d*) nicht zu denken; wohl aber beweisen dieselben deutlich eine große Freiheit der harmonischen Gestaltung gegenüber der durch die Finalis bedingten tonalen Beschaffenheit der letzten Wendungen.
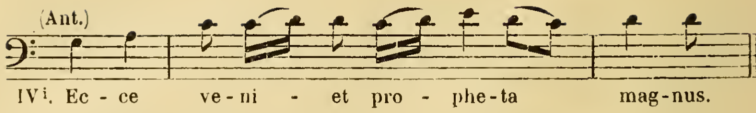
Ein paar Beispiele mögen hier das oben betonte häufige Vorkommen pentatonischer Bildung einzelner Melodieteile belegen; dieselben sind sämtlich Anfänge, deren tonale Charakteristik aber nach den obigen Erfahrungen jedenfalls sehr befriedigend erscheinen wird.

Gruppe 2 (*c d e g a*).

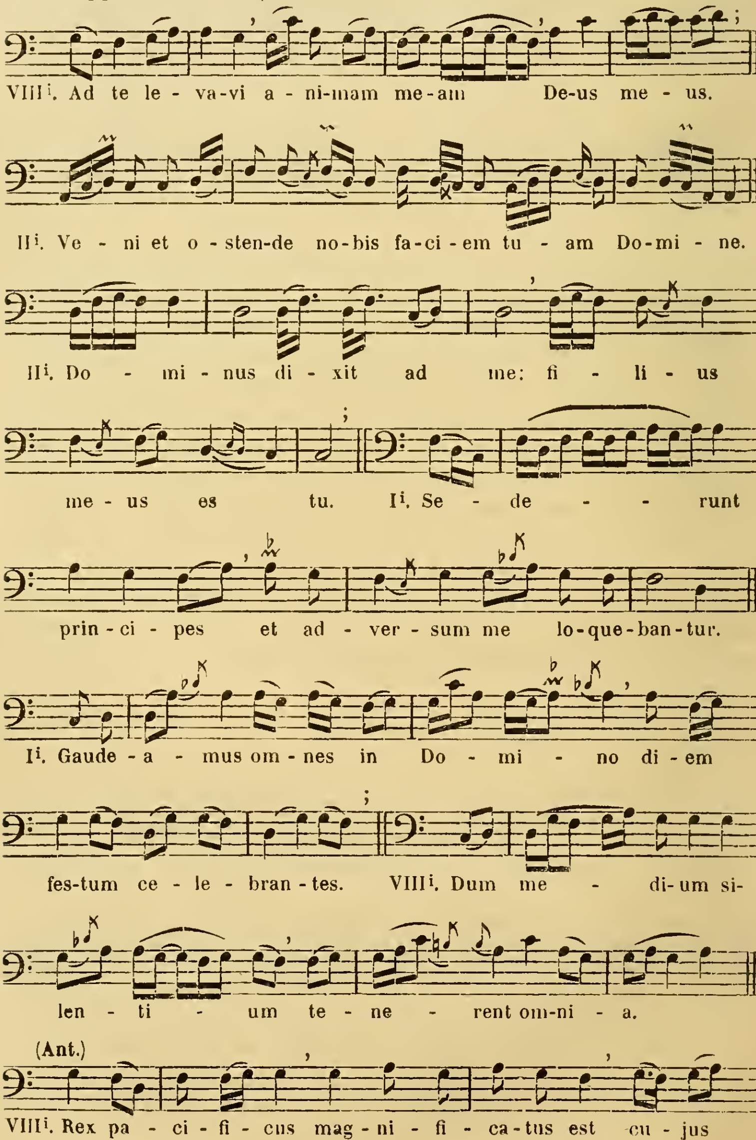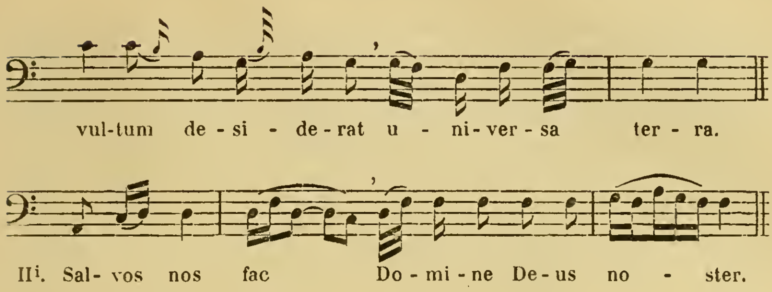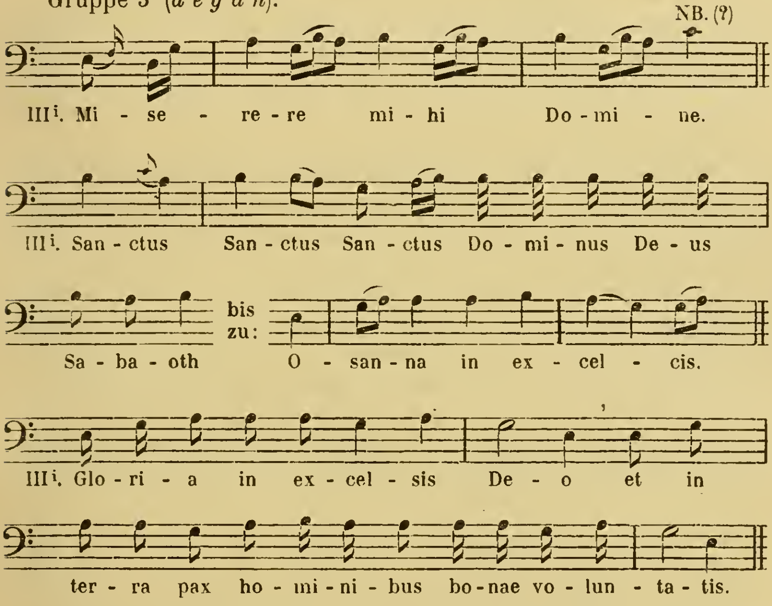








Gruppe 1 (*c d f g a*).





Gruppe 3 (*d e g a h*).



Die archaistische pseudo-odonische Abhandlung ‚Octo tonora' bestimmt die einzelnen Töne (Differentiae) in sehr eng begrenztem Umfange, nämlich:

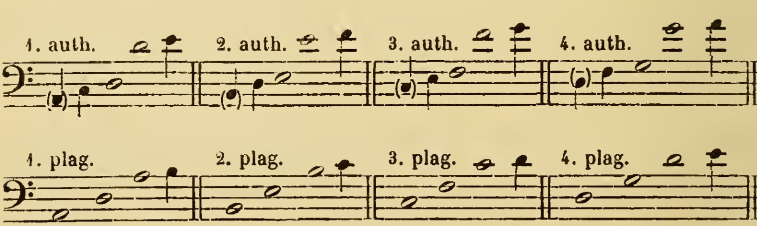
Ton	Anfangston	Höhengrenze	Tiefengrenze	Finalis
1. Ton:	*d*;	*a*,	*c*,	*d* = *c d a*.
2. »	*d*;	*f*,	*A*,	*d* = *A d f*.
3. »	*h*;	*d'*,	*d*,	*e* = *d e h d*.
4. »	*e*;	*g*,	*c*,	*e* = *c e g*.
5. »	*a*;	*d'*,	*f*,	*f* = *f a d'*.
6. »	*f*;	*a*,	*c*,	*f* = *c f a*.
7. »	*d'*;	*e'*,	*g*,	*g* = *g d' e'*.
8. »	*f*;	*d'*,	*f*,	*g* = *f g d'*.

Natürlich sind diese Bestimmungen nur Versuche der Charakteristik der einzelnen Töne, nicht aber Abgrenzungen des effektiven Umfanges, der viel zu eng bestimmt wäre; es handelt sich für ihren Urheber nur um das, was der dem 11. Jahrhundert angehörige Commentator des Guido von Arezzo, Aribo Scholasticus, als ‚proprietates tonorum‘ auf einen noch engeren Raum zusammendrängt, nämlich in die Sexte *c—a*:

Protus	(auth.	und	plag.):	*c d a*
Deuterus	»	»	» :	*c e a*
Tritus	»	»	» :	*c f a*
Tetartus	»	»	» :	*c g a*

Trotz des sehr starken Höhenlagen-Unterschiedes läßt sich nicht verkennen, daß aus diesen beiden Begrenzungen eine eng verwandte Auffassung spricht. Beide lösen natürlich die Aufgabe nicht ganz, tragen aber ihr bescheidenes Teil zu ihrer Lösung bei.

Vergleicht man die ältesten Versuche einer Theorie der Kirchentöne mit den späteren, so fällt die stetig wachsende Schematisierung und Gleichbehandlung der Tonarten auf, welche ein erstarkendes Selbstbewußtsein der Theorie und damit — wahrscheinlich — einen wachsenden Einfluß auf den Duktus der Gesänge bedeutet. Bereits der noch in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts gehörige Anonymus I im 1. Bande der Gerbertschen Scriptores begrenzt die vier authentischen Töne gleich und ebenso die vier plagalen:



Er berichtet, daß neuere Theoretiker (juniores), denen er zustimmt, zur schärferen Unterscheidung der authentischen und plagalen Töne den authentischen Tönen die Untersekunde der Finalis als Tiefengrenze geben und nicht dieselbe Tiefe zulassen wie für die plagalen (Unterquarte). Alle acht Töne aber erhalten gleichmäßig diese eine Stufe über der Normaloktave zugewiesen. Ein gewisses Gegengewicht gegen diese Gleichmacherei entstand aber bereits im 10. Jahrhundert in der Lehre von den Reperkussionstönen, d. h. gewissen auffallend häufig wiederkehrenden und daher speziell charakteristischen Spitzentönen. Diese Reperkussionstöne sind ganz bestimmt kein theoretisches Hirngespinst, sondern im

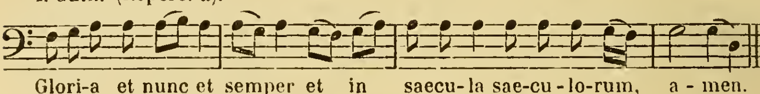
Gegenteil an den lebendigen Gesängen beobachtete Erscheinungen. Dieselben sind (wenn auch nicht alle) schon in den alten Noeoeane-Formeln sehr wohl zu erkennen, bilden einen impliziten Bestandteil von deren Lehrwert, obgleich die ältesten Abhandlungen von den Reperkussionen noch nicht reden.

Der Odo von Clugny zugeschriebene und zwar nicht von ihm selbst aber doch aus dem Kreise seines Einflusses stammende Dialogus de musica, der sonach noch ins 10. Jahrhundert zu setzen ist, geht erstmalig auf die Vorliebe der einzelnen Tonarten für gewisse Spitzentöne ein. Er sagt nämlich (Gerbert Script. I. 260ff.) I. »Dem ersten und zweiten Ton (dem authentischen und plagalen Protus) sind zwar *a* und *h* (bzw. *b*) gemein; verweilt aber die so hoch geführte Melodie länger auf ihnen und gibt sie drei oder viermal nacheinander an (repercutiat), oder fängt sie direkt mit *a* an, so steht die Melodie im ersten Tone. II. »Der dritte (der authentische Deuterus) geht in der Höhe bis *d'* und *e'*, welche der vierte Ton nicht benutzt; beginnt nun aber eine sich dieser höchsten Töne enthaltende Antiphone mit *c'* oder zeigt sie eine besondere Vorliebe für *h* (amplius diligat), so gehört sie dem dritten Tone an. Manche nehmen nach Analogie des dritten Tones auch für den vierten das *h* in Anspruch« usw. Vorher: »Der dritte Ton liebt deswegen das *h* besonders (adamavit), weil es zur Finalis im Quintabstand steht, und noch mehr darum, weil es zu dem hohen *e'* eine reine Quarte bildet. Und wegen der drei einander folgenden Ganztöne in der unteren Hälfte der Skala (*h a g f*), bewegt er sich in dieser lieber sprungweise als stufenweise . . . Der vierte Ton, der mehr einen gleichmäßigen Gang nimmt (planus est), meidet in der Höhe die drei Ganztöne und nimmt, wenn er bis *c* steigt, lieber *b* statt *h*.« III. »Der fünfte Ton (der authentische Tritus) vermeidet bei den Schlüssen die Untersekunde der Finalis, weil dieselbe nicht Ganztonabstand hat« (da haben wir den deutlichen horror subsemitonii) . . . »Beginnt eine Melodie mit *c'* und reperkutiert sie öfter dieses oder auch *d'*, so gehört sie dem fünften Tone an . . . Geht sie nicht über *b* (das der Verfasser für den 5. und 6. Ton für selbstverständlich hält), so steht sie im sechsten.« IV. Für den 7. und 8. Ton betont der Verfasser die Notwendigkeit, *b* zu meiden, weil sie sonst mit dem ersten und zweiten identisch werden (die Repercussionen des 7. und 8. Tones erörtert er nicht).

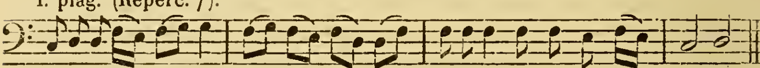
Es ist sehr merkwürdig, daß diese Lehre von den Reperkussionstönen nicht dem Pseudo-Odo sofort von den Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern nachgeschrieben worden ist; da derselbe sogar von Streitigkeiten im Detail der Lehre spricht (siehe oben bezüglich des plagalen Deuterus), so ist er offenbar

nicht einmal ihr Erfinder. Dieselbe ist sicher schon im 10. Jahrhundert Gemeingut gewesen und gilt bekanntlich bis heute. Soll man das allein auf die Autorität des Enchiridion Odonis schieben? Schwerlich. Man wird vielmehr annehmen müssen, daß in den Lehrbüchern der Schematismus der Quarten-Quintenteilung (1. auth. *d—a—d'*, 1. plag. *A—d—a*) immer mehr das Hauptinteresse in Anspruch nahm, und daß diese schematische Darstellung die in der Praxis weitergegebene wichtige Reperkussionslehre geflissentlich ignorierte. Allerdings war ja durch das G l o r i a der Psalmenschlüsse vor Wiedereintritt der Antiphone dafür gesorgt, daß den Sängern der Reperkussionston (Tenor) jedes Tones genügend geläufig war und blieb. Die Commemoratio brevis mag als älteste Aufzeichnung mit bestimmten Noten uns auch für diese als Quelle dienen:
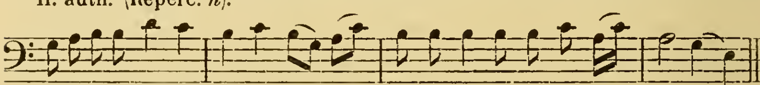
I. auth. (Reperc. *a*).



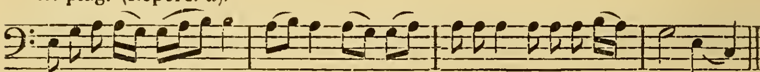
I. plag. (Reperc. *f*).
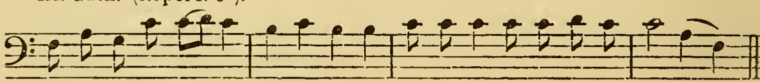


II. auth. (Reperc. *h*).



II. plag. (Reperc. *a*).
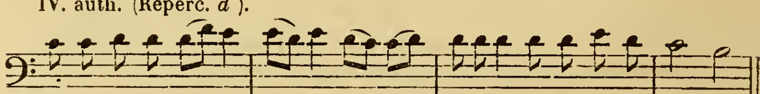


III. auth. (Reperc. *c'*).
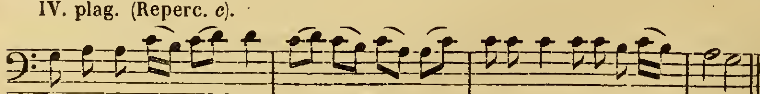


III. plag. (Reperc. *a*).



IV. auth. (Reperc. *d'*).



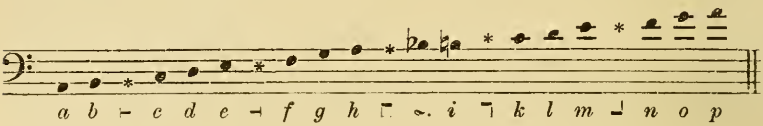
IV. plag. (Reperc. *c*).
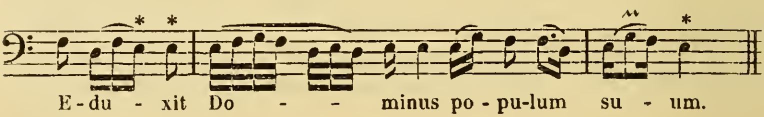


Wir sehen, der gleiche Geist spricht aus diesen Formeln wie aus dem Noeane; aber die Reperkussionstöne treten hier noch bestimmter heraus. Da dieselben aber nicht nur in diesen Überleitungen, sondern ebenso in den eigentlichen Hauptgesängen eine wichtige Rolle spielen, so sind dieselben zur Vervollständigung des Begriffes der melodischen Natur der einzelnen Töne durchaus unerläßlich. Wenn wir auch nicht hoffen können, das Problem endgültig zu lösen, so können wir doch immerhin aus der Zusammenstellung der beobachteten charakteristischen Elemente ein einigermaßen orientierendes Bild gewinnen. Das Ergebnis ist dann etwa, daß die auf der pentatonischen Grundlage 1 (ohne *e* und *h*) beruhenden Melodien als Finaltöne *d* oder *f* und als Reperkussionstöne *f*, *a* oder *c′*, seltener *d′* haben, und daher in den Tonarien dem Protus oder Tritus, seltener dem Tetartus zugerechnet werden; dagegen schwanken die Melodien mit den Finaltönen *e* und *g* (Deuterus und Tetartus) zwischen den Reperkussionen *a*, *h*, *c* und *d* und es mischen sich in ihnen stärker die Elemente der pentatonischen Grundlagen 2 (ohne *f* und *c*) und 3 (ohne *f* und *h*). Da, wie es scheint, die Entwickelung einer schematischen Theorie der Kirchentöne zeitlich ungefähr zusammenfällt mit dem Übergange zu einer bestimmten Notierungsweise der Tonhöhen, so mag die Theorie auf die uns überkommene Form der Niederschrift bereits einen nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt haben. Trotzdem ist noch deutlich zu erkennen, daß die später immer mehr sich festsetzende schematische Quinten-Quartenteilung der authentischen und die Quarten-Quintenteilung der plagalen Töne keineswegs dermaßen den harmonischen Sinn der Tonarten enthüllt, wie man gewöhnlich annimmt. Es hat sich doch von der alten Vielgestaltigkeit und harmonischen Mehrdeutigkeit der eben doch nicht harmonisch, sondern melodisch erfundenen Melodien genug in die erhaltenen Niederschriften hinüber gerettet, um eine solche Schematisierung als unzulänglich zu erweisen. Die dominierende Bedeutung der Finaltöne steht allerdings außer Zweifel; aber schon die Aufstellung der Quinte der Finalis als zweiten Haupttons wird durch die Melodien nicht allgemein bestätigt, da neben der Quinte die Quarte (Unterquinte) sich in vielen Fällen sehr deutlich vordrängt, besonders im Deuterus und Tetartus.

Im Gegensatze zu den wiederholten Hinweisen auf die archaistisch-pentatonischen Elemente, muß aber noch angemerkt werden, daß anscheinend auch Spuren der jüngeren Enharmonik der Griechen in einer Anzahl der alten Melodien nachweisbar sind. Die mehrerwähnte pseudohucbaldische, wahrscheinlich vorhucbaldische, schon den Autoren des 10. Jahrhunderts so schwer verständliche Abhandlung

über die Kirchentöne (Gerbert Scrpt. I. 124) spricht einmal von Enharmonik (beim Tritus? »reliqui per enharmonica incedunt«). Bei der Hoffnungslosigkeit, diesen Traktat jemals zu erklären, würde man auch diese Stelle auf sich beruhen lassen, wenn nicht die Buchstabennotierung des Antiphonars von Montpellier (Paléographie VII) tatsächlich die Halbtöne *Hc*, *ef*, *ab*, *hc* und *ef* durch besondere Hilfszeichen spaltete und zwar hauptsächlich in Melodien, welche der Autor dieses Tonarius dem Deuterus zurechnet. Es sei aber gleich bemerkt, daß nicht etwa neben dem gespaltenen Halbtone die große Terz der antiken ditonischen Pentatonik liegt; das ist durchaus nicht zu bemerken. Die in das Alphabet von *a*—*p* eingeschalteten Hilfszeichen sind:



Daß dieselben wirklich Zwischentöne, eine Teilung des Halbtons meinen, geht wohl aus Stellen wie den folgenden zweifellos hervor:



wo die ersten beiden ⊣ zwischen *f* und *e* auftreten. So lange nicht anderweite Zeugnisse für solche Teilungen der Halbtöne beigebracht werden, wird man gut tun, in den sogenannten »Episemata« des Antiphonars von Montpellier Versuche des (nicht bekannten) Verfassers desselben zu sehen, die antiken enharmonischen Diesen in den Kirchengesängen aufzuweisen. Die obengenannte Stelle des pseudohucbaldischen Traktates läßt sich zur Beweisführung nicht verwerten. Vgl. übrigens A. J. H. Vincent »Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier« (Revue archéologique 1854). Melodien wie die letztangeführte, stehen freilich der Pentatonik sehr fern.

§ 31. Die Namen der Kirchentöne bei Pachymeres.

Die Benennung der Kirchentöne mit den Namen der antiken Oktavengattungen sind heute und schon seit langen Jahrhunderten in der griechischen Kirche dieselben wie in der römischen (d—d' = 1. authenthischer [κυριός] = Dorisch, e—e' = 2. authentischer =

Phrygisch, *f*—*f′* = 3. authentischer = Lydisch, *g*—*g′* = 4. authentischer = Myxolydisch). Der im 13. Jahrhundert lebende byzantinische Musikschriftsteller Georgius Pachymeres (bei Vincent, Notices et extraits [1847] S. 483; vgl. I. S. 26) und ihm nachschreibend der etwas spätere Bryennius haben uns aber die Kunde von einer abweichenden Anwendung der antiken Skalennamen und zugleich von einer abweichenden Zählweise der Kirchentöne übermittelt, welche offenbar älter ist, da sie in mancher Beziehung der antiken Theorie näher steht als die älteste Fassung der abendländischen Lehre. Nach Pachymeres zählten die alte Meloden die ὀκτὼ ἦχοι von oben nach unten und legten ihnen folgende antike Namen bei (die von Pachymeres normierten Tonhöhenabstände ergeben innerhalb unserer Grundskala die Lagen zwischen *G* und *g′*):

ἦχος α′ (κυριός)	=	*g′ f′ e′ d′ c′ h a g*	Hypermixolydisch
» β′ »	=	*f′ e′ d′ c′ h a g f*	Mixolydisch
» γ′ »	=	*e′ d′ c′ h a g f e*	Lydisch
» δ′ »	=	*d′ c′ h a g f e d*	Phrygiscsh
» α′ (πλαγιός)	=	*c′ h a g f e d c*	Dorisch
» β′ »	=	*h a g f e d c H*	Hypolydisch
» γ′ »	=	*a g f e d c H A*	Hypophrygisch (ἦχος βαρύς)
» δ′ »	=	*g f e d c H A G*	Hypodorisch

Diese Aufstellung zeigt mehrere Seltsamkeiten. Zunächst frappiert die Inkongruenz der Beziehungen der Haupttonarten zu den Nebentonarten in den Numerierungen und den alten Namen: die Hypotonarten liegen eine Quarte unter den Haupttonarten, die πλαγιοί dagegen eine Quinte unter den κυριοί; die neuen Tonarten (die ἦχοι) mit ihren plagalen entsprechen also dem Lagenunterschiede der antiken Haupttonarten und ihren Hypotonarten, die der antiken Terminologie entnommenen Namen aber weisen dieselbe Ordnung auf wie die abendländischen, nur um eine Stufe verschoben:

byzantinisch		abendländisch
	g	Mixolydisch
Mixolydisch	*f*	Lydisch
Lydisch	*e*	Phrygisch
Phrygisch	*d*	Dorisch
Dorisch	*c*	Hypolydisch
		etc.

In der Tat erfolgte später die Verschiebung der Nomenklatur um eine Stufe nach oben und zwar gleichzeitig mit einer Verschiebung der Buchstabengrundskala. Aus dem Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς des Cyriakus Philoxenes (1868) ersehen

wir, daß eine der Tradition nach (schwerlich mit Recht) auf Ambrosius von Mailand zurückgeführte ἀρχαία παραλλαγή (alte Grundskala) die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes für *c d e f g a h* disponierte (vgl. auch W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner [Sitzungsber. der philos.-philog. Kl. der Kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1870]). Da auch die erste abendländische Buchstabentonschrift *A B C D E F G* im Sinne unseres *c d e f g a h* disponiert (vgl. meine Studien zur Gesch. d. Notenschrift [1878] S. 28 ff.), so ist das sehr wohl glaubhaft. Die so rätselhafte, neuerdings durch den dritten Teil von O. Fleischers »Neumenstudien« (1904) aber wenigstens teilweise verständlich gewordene spätmittelalterliche byzantinische Notenschrift verbindet nun aber mit den als Schlüsselnoten zu Anfang und Ende der Melodieteile (Distinktionen) verwendeten Tonbuchstaben (des neueren, um eine Stufe verschobenen Sinnes) die sogenannten Martyrien, in denen sich anscheinend Reste der alten Lagenbedeutung und Skalenbenennung erhalten haben; diese Martyrien sind:

	für	*c*	und	*g*
	»	*d*	»	*a*
	»	*e*	»	*h*
	»	*f*	»	*c*

Erkennen wir mit Philoxenes in den beiden ersten Martyrien die Buchstaben δ und φ, so gehört nicht allzuviel Kühnheit dazu, in den beiden anderen ein λ und μ zu sehen (die dritte erscheint sogar vielfach als wirkliches deutliches λ) und damit die Anfangsbuchstaben der Hauptskalen-Namen: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch. O. Fleischer weist zwar (Neumenstudien III. 36) diese Deutung ab und will die vier Zeichen vielmehr (beginnend mit dem halbierten φ) als Zahlenzeichen (α β γ δ) verstanden wissen, hat aber keinerlei Versuch gemacht, die Tonartennamen des Bryennius (rectius Pachymeres) zu enträtseln. Hält man meine Deutung fest (die auch H. Gaisser stützt, vgl. sein Système musical de l'église grecque 1901 S. 36), so ergibt sich das überraschende Resultat, daß die Martyrie δ den Grenztönen des Dorischen und Hypodorischen, φ denen des Phrygischen und Hypophrygischen, λ denen des Lydischen und Hypolydischen und μ denen des Mixolydischen und Hypomixolydischen der Nomenklatur des Pachymeres gegeben ist. Dabei bleibt also zunächst nur noch unaufgehellt, wie man auf diese verschobene Anwendung der antiken Namen für die Oktavengattungen verfallen konnte. Denn der starke Widerspruch, daß dieselbe die Lagenfolge der Transpositionsskalen mit derjenigen der Oktavengattungen vertauscht, ist doch gerade für die Griechen verwunderlich.

Vielleicht ist der Schlüssel darin zu suchen, daß sich die Griechen bei der Aufstellung einer neuen Grundskala für die Theorie des Systems der zweifellos in ihrem Hauptbestande ursprünglich rein diatonischen Kirchengesänge an die Mitteloktave des antiken griechischen Systems *e—e'* hielten und zwar in der nachweislich in der römischen Kaiserzeit dominierenden lydischen Stimmung:

	e	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*dis*	*e*
neue Grundskala:	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Α
(mit Solfeggiersilben:	πΑ	Βου	Γε	Δι	ϰΕ	Ζω	νΗ	πΑ),

die effektive Tonlagenbedeutung der nunmehrigen neuen Stammtöne aber zunächst durch Beischrift der Martyrien zu popularisieren suchten, welche die Lagen der Hypatai meson der antiken Stimmungsweisen anzeigten:

e = δ	Hypate meson	dorischer	Stimmung	(*e f g a* ‖ *h c d e*)
fis = φ	» »	phrygischer	»	(*e fis g a h* ‖ *cis d e*)
gis = λ̃	» »	lydischer	»	(*e fis gis a h cis* ‖ *dis e*)
a = μ	» »	mixolydischer	»	(*e f g a b c d* ‖ *e*)

Mehr bedurfte es nicht, da die neue Grundskala in ihrer oberen Hälfte die Verhältnisse der unteren Hälfte wiederholt:

e	*fis*	*gis*	*a* ‖	*h*	*cis*	*dis*	*e*
δ	φ	λ	μ	δ	φ	λ	μ

Das Ergebnis war also für die neue Buchstabenbezeichnung:

	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Α
	δ	φ	λ	μ	δ	φ	λ	μ
also im Sinne unserer Grundskala:	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*

Damit ist nicht nur erklärt, wie *c* zu der Martyrie δ kommen konnte, sondern zugleich auch, warum man schließlich die zwischen *c* und *c'* laufende Skala (eben wegen der Martyrie δ) die dorische nannte und die zwischen *d* und *d'* laufende die phrygische, die zwischen *e* und *e'* laufende die lydische und die zwischen *f* und *f'* die mixolydische. Im Anschluß an die Nomenklatur des Ptolemäus (II. 10) für die Transpositionsskalen ergab sich weiter für *g—g'* der Name Hypermixolydisch, desgleichen die Namen der Hypo-Tonarten für die tiefer liegenden Skalen.

Unsere Betrachtung der Melodien der Kirchengesänge und ihrer Theorien hat als erstes Ergebnis der ältesten Schematisierungsversuche festgestellt, daß man die vier Quintumfänge:

I. *g a h c′ d′*
II. *f g a h c′*
III. *e f g a h*
IV. *d e f g a*

als charakteristische Lagen der Haupt-Melodiegruppen herausfand. Aus Pachymeres erfahren wir, daß dieselben ursprünglich in umgekehrter Folge gezählt wurden, die auf *g* schließende als erste, die mit *d* endende als vierte.

Die Martyrien verraten aber, daß man die Grenztöne der 2.—4. dieser vier Quinten in enge Beziehung zueinander setzte:

f—c, ***e—h*** und ***d—a***

Nur bezüglich der ersten liegt ein Widerspruch vor, da nicht *g* und *d*, sondern *c* und *g* dieselbe Martyrie haben. Auch die Namen Dorisch — Hypodorisch, Lydisch — Hypolydisch usw. bestätigen dasselbe. Man wird daher annehmen müssen, daß diese Skalentabelle die auf *G* ruhende Skala nur ihrer zu tiefen Tonlage wegen (sie liegt unter der als Ἦχος βαρύς als eigentlich tiefste charakterisierten auf *A* ruhenden) in der Höhe gibt. Mit anderen Worten sind, wie die Martyrien und die Skalennamen ausweisen,

Mixolydisch	***f—f***
Lydisch	***e—e***
Phrygisch	***d—d***
Dorisch	***c—c***

die vier Hauptskalen und die zugehörigen Nebenskalen die eine Quarte tiefer liegenden, von denen aber die tiefste als die Tiefengrenze des antiken Systema teleion überschreitend in die höhere Oktave gesetzt werden muß. Sie wird aber nun da als höchste von allen zu den κυριοί (Hauptskalen) gezählt; κυριοί sind einfach die vier hohen und πλαγιοί die vier tiefen Skalen, und ἦχος β κυριός (*f—f*) gehört überhaupt gar nicht mit ἦχος β πλαγιός (*H—h*) in engere Beziehung — das unlösbare Rätsel, wie man sich die Skala *H—h* als plagale Form von *f—f′* vorstellen soll, existiert daher gar nicht. Die Beziehungen sind vielmehr:

	Skala		Nr.		
δ	Hypermixolydius (Hypodorius)	***g—g′***	= 1.	hoher Ton	κυριός
μ	Mixolydius	***f—f′***	= 2.	» »	κυριός
λ	Lydius	***e—e′***	= 3.	» »	κυριός
φ	Phrygius	***d—d′***	= 4.	» »	κυριός
δ μ	Dorius (Hypomixolydius) . .	***c—c′***	= 1.	tiefer »	πλαγιός
λ	Hypolydius	***H—h***	= 2.	» »	πλαγιός
φ	Hypophrygius (βαρύς)	***A—a***	= 3.	» »	πλαγιός
δ	Hypodorius	***G—g***	= 4.	» »	πλαγιός

Die vier tiefen Töne sind hier in der Tat nur im Sinne der späteren Nomenklatur plagale der vier hohen, aber im Dorius fallen der vierte der vier hohen und der erste der vier tiefen zusammen und der Hypermixolydius hat darum keinen plagalen, weil er selbst nur der in die Höhe verlegte Hypodorius ist (von einem Hypohypermixolydius vermeldet keine Aufzählung etwas). Rätselhaft bleibt aber, wie das spätere Mittelalter dazu kam, bei der Verschiebung der Namen der acht Echoi um eine Stufe nach oben den Phrygius und Lydius zu vertauschen (so in den sogenannten Papadiken und der ihnen entsprechenden Literatur):

g—*g′* Mixolydius
f—*f′* Phrygius (!)
e—*e′* Lydius (!)
d—*d′* Dorius (Hypomixolydius)
c—*c* Hypophrygius (!)
H–*h* Hypolydius (!)
A—*a* Hypodorius

(Christ, Beiträge S. 60 schiebt Philoxenos [Philoxenes] und Margarites diese Verwechselung zu, übersieht also, daß die Papadiken sie übereinstimmend haben: ὁ πρῶτος ἦχος λέγεται δώριος, ο δεύτερος λύδιος, ὁ τρίτος φρύγιος etc.; vgl. Gardthausen, Beitr. z. griech. Paläographie, SB. der phil. hist. Kl. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1880 S. 20, Fleischer, Neumenstudien III. S. 37 usw.). Daß die Verschiebung der Namen erfolgte, ist gewiß nicht verwunderlich; das war das selbstverständliche Ergebnis der Entwicklung der Theorie der Kirchentöne. Daß alle anderen hohen Töne (κυριοί) plagale Nebenformen in tieferer Lage hatten, nur nicht der höchste von allen (der vielmehr ein plagaler war), mußte als eine Inkonsequenz erscheinen, welche die Theorie bei erster Gelegenheit beseitigte. Diese Gelegenheit fand sich, als man die Buchstabengrundskala verschob und Α Β Γ Δ die Bedeutung der vier Finaltöne gab; daß man nun den Ton, der Α als Finalis hatte, den ersten nannte, und den mit Δ als Finalis den vierten, war nur natürlich. Daß aber der Tetartus tatsächlich neben *g* ebensowohl das *c* wie das *d* als zweiten Hauptton aufzustellen gestattete, beweist das Schwanken zwischen *c′* und *d′* als Reperkussionston hinlänglich. Die Umnennung ist jedenfalls spätestens im 8. Jahrhundert erfolgt, da das Abendland um diese Zeit nachweislich die Benennungen Protus, Deuterus, Tritus und Tetartus in aufsteigender Folge übernimmt (Flaccus Alcuin bei Gerbert, Script. I. 26). Es ist darum nicht unwahrscheinlich, daß die Tradition recht hat, wenn sie dem Johannes

Chrysostomus von Damaskus (Johannes Damascenus, gest. 754) die Neuordnung zuschreibt.

Die von Pachymeres überlieferte ältere Ordnung der Kirchentöne ist gewiß geeignet, die Annahme zu stützen, daß nicht ein fertiges System, eine fest fundierte Theorie den kirchlichen Gesängen die Entstehung gegeben hat, sondern daß vielmehr durch die Analyse der bestehenden Gesänge sich eine Theorie allmählich zu bestimmten Leitsätzen durchgearbeitet hat. Nicht zu übersehen ist aber, daß dieselbe ursprünglich auch eine auf *c* basierte Tonlage unterschieden hat (den Dorius alter Benennung). Sofern Gesänge, welche derselben zugerechnet wurden, den Umfang einer Sexte nicht überstiegen (*c—a*), stand einer Domizilierung derselben auf der Finalis *g* statt *c* nichts im Wege, da *g—e* dieselben Verhältnisse aufweist wie *c—a*. Daß es sich bei der ganzen Theorie der Kirchentöne nicht um effektive Tonhöhenlage, sondern vielmehr nur um eine leichtfaßliche Demonstration der Struktur der Skalen bezüglich der Halbton- und Ganztonstufen handelt, ist schon wegen der manchmal exorbitant hohen Lage der Melodien im 5. und 7. Ton zu schließen; ein Zeugnis des 9.—10. Jahrhunderts, die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, gibt aber ausdrücklich die Lage, in welcher man die Gesänge singen will, frei (Gerbert, Script. I. 227: »psalmi vel alia qualibet melodia ad rationem causae vel temporis, pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humilius canendi sunt«). Noch bestimmter sagt dasselbe der Odonische Dialogus (Gerbert, Script. I. 262: »Non enim, ut stultissimi cantores putant, gravitate et acumine unum modum ab alio discrepare scimus. Nihil enim impedit, quemcumque volueris cantum si acute vel graviter decantare volueris; sed tonorum ac semitoniorum, quibus et aliae consonantiae fiunt, diversa positio diversos ab invicem ac differentes modos constituunt«).

Es steht daher nichts im Wege, daß wir als die effektive Tonlage, in welcher die Gesänge gesungen wurden, fortgesetzt die Mitteloktave des antiken Systems annehmen (*e—e′*) mit der für die Plagaltöne in der Tiefe zugegebenen Quarte oder Quinte und in der Höhe einer oder zweier Stufen, und somit die vier authentischen Töne als Transpositionen vorstellen:

IV. ***e fis* || *gis a h cis d e***
III. ***e fis gis* || *ais h cis dis e***
II. ***e f g a* || *h c d e***
I. ***e fis g a h* || *cis d e***

Durch die Andeutung der Diazeuxis (||) ist auch in diesen Transpositionen leicht ersichtlich, wo die Trite synemmenon ihre Stelle

finden würde, d. h. wo in der Notierung ohne Vorzeichen das *b* statt *h* in Frage kommt.

Bei der Vollständigkeit der systematischen Durchbildung des antiken Skalensystems ist es selbstverständlich, daß die Kirchentöne sich als Teile desselben erweisen lassen; doch ist die beschränkte Auswahl aus den antiken Formen auffällig genug, um eine starke Einwirkung syrischer (semitischer) Einflüsse wahrscheinlich zu machen.

X. Kapitel.

Die frühmittelalterlichen Notenschriften.

§ 32. Die Neumenschrift.

Die älteste Art von Notierung der kirchlichen Gesänge ist allem Anschein nach die sogenannte Neumenschrift gewesen. Allerdings reichen die erhaltenen datierbaren Denkmäler der Neumenschrift nicht über das 9. Jahrhundert zurück; aber da einerseits auch in keiner anderen Notierungsart ältere Monumente dieser Art erweislich sind (etwa in der antiken griechischen oder irgend einer neueren Buchstabentonschrift), andererseits aber ein viel höheres Alter der Gesänge außer Zweifel steht und aus einzelnen Notizen aus früheren Jahrhunderten hervorgeht, daß die Sänger aus geschriebenen Büchern sangen, so wird man die Neumenschrift auch ohne positive Beweise um mehrere Jahrhunderte weiter zurückdatieren müssen. Die Art, wie Aurelianus Reomensis (9. Jahrhundert) von den einzelnen Gesängen und ihrer Melodieführung spricht, setzt unbedingt seinen Lesern zu Gebote stehende Bücher mit notierten Melodien voraus. Besonders das 19. Kapitel weist wiederholt auf die dem Texte beigeschriebenen »notarum figurae« hin; daß er Neumen meint, beweisen Ausdrücke wie vinnola, inflexio, terna repercussio usw. Zu der Zeit, wo Hucbald seine Harmonica institutio schrieb (wahrscheinlich noch vor 900), waren die Neumen bereits etwas Altüberkommenes und hatten auch schon in verschiedenen Gegenden verschiedene Formen angenommen (vgl. S. 93). Ja man muß sogar sagen, daß Hucbalds Kritik der Mängel und Vorzüge der Neumenschrift den Nagel auf den Kopf trifft und daß bereits mit Hucbald

die Versuche beginnen, die Neumenschrift durch Zuführung neuer Elemente zu vervollkommnen, daß also mit dem 9. Jahrhundert die Zeit der naiven und ihren Zwecken genügenden Verwendung dieser Notierungsweise ihrem Ende zuneigt.

Die Frage nach dem Ursprung der Neumen hat die Geschichtsforscher mindestens seit der Auffindung des St. Gallener Cod. 359 durch J. v. Sonnleithner (1827) andauernd beschäftigt. Der starke Zusatz griechischer Terminologie, den die Nomenklatur der Neumen enthält, weist wieder nach Osten. Der Ausdruck neuma selbst (wie organa als fem. sing. behandelt) ist mindestens seit der pseudo-hucbaldischen Brev. comm. de psalm. etc. (9.—10. Jahrhundert) nachweisbar; doch ist die Abstammung von νεῦμα keineswegs erwiesen, und mit πνεῦμα als Bestandteil der spätmittelalterlichen byzantinischen Notation hat es sicher nichts zu tun. Es ist darum gar nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen, an einen Zusammenhang von νεῦμα mit dem hebräischen נעימה (naimah) zu denken, welches eigentlich »Süßigkeit« bedeutet, aber im Talmud vielfach im Sinne von »Melodie« vorkommt und in jüngeren Schriften des alten Testaments, besonders Jesus Sirach in der Bedeutung von »Süßigkeit der Melodie« gebraucht wird. Mit O. Fleischer anzunehmen, daß das Wort im Sinne von Tonbewegung aus dem Griechischen in das Hebräische gekommen wäre, scheint darum untunlich, weil die griechische Literatur vor den Zeiten des christlichen Gesanges das Wort νεῦμα in diesem Sinne nicht kennt, der christliche Kirchengesang aber durch die Psalmodie und die alttestamentarischen Cantica zweifellos mit dem jüdischen Tempelgesange im Zusammenhang steht. Es ist auch gar nicht so verwunderlich, wie Fleischer meint, daß ein Wort, das eigentlich Süßigkeit bedeutet, zur Bezeichnung von Gesangsmanieren verwendet wurde, da ein solcher Prozeß sich mehrfach in anderen Sprachen nachweisen läßt. Bezeichnete man doch den heiligen Ambrosius wegen seiner Verdienste um den Kirchengesang als ‚perdulcis' ja ‚mellifluus' und Ausdrücke wie der mittelalterliche lateinische ‚flores' und die neueren französischen ‚agréments' und englischen ‚graces', auch der deutsche »Geschmack« speziell für die Verzierungen der Melodie sind alle wohlgeeignet, eine solche Auffassung zu stützen. Leider sind ja verläßliche, auf das Altertum zurückgehende Traditionen für den jüdischen Tempelgesang der Gegenwart durchaus nicht erweisbar und steht vielmehr der christliche Psalmengesang in seinen verschiedenen Formen von der bloßen Rezitation bis zum reich verzierten Cantus allelujaticus wahrscheinlich dem alten jüdischen Tempelgesange viel näher, darf in viel höherem Grade als dessen Konservierung betrachtet werden als der heutige Synagogen-

gesang in seinen verschiedenen Formen. Man wird darum doch gut tun, möglichst daran festzuhalten, daß der christliche Kirchengesang und mit ihm die Neumenschrift aus dem Orient nach Europa gekommen ist. Das Bestreben, eine Herkunft der Neumen bestimmt zu erweisen, hat von diesem nächstliegenden Wege mehrfach abgeführt. Fétis hielt anfänglich an der orientalischen Herkunft der Neumen fest und nahm wegen einiger Ähnlichkeit von Zeichen der byzantinischen Neumenschrift mit dem Alphabet der Kopten einen Zusammenhang mit der altägyptischen Kultur an (in dem der 1. Aufl. der Biographie universelle vorangestellten Resumé philosophique 1835), was eine Erwiderung Kiesewetters veranlaßte (»Über die Musik der neueren Griechen« 1838). Kiesewetter nahm noch an, daß das MS. 359 von St. Gallen eine Kopie des angeblich von Gregor I. eigenhändig mit Nota romana notierten Antiphonars sei und glaubte daher an einen spezifisch römischen Ursprung der Neumen, während nach Fétis' Ansicht sich die Neumen vom Orient aus bis in den Westen Europas verbreitet und dann besonders bei den Longobarden und Sachsen besondere Formen angenommen hätten, welche der Sprachschrift der Völker analog gebildet sind. Später gab Fétis die Bezugnahme auf die Egypter auf und suchte den Ursprung der Neumen bei den Völkern des Nordens selbst; doch sind seine Versuche einer bestimmten Deutung der einzelnen Zeichen verunglückt und willkürlich. Noch 1881 glaubte Dom Muñoz de Rivero in seiner Paleografia Visigoda für die spanische, sogenannte mozarabische Form der Neumen die Quelle in den Chiffreschriften westgotischer Dokumente des 10.—12. Jahrhunderts entdeckt zu haben. Doch haben schon 1888 Oskar Fleischer in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft und eingehender Dom André Mocquereau im ersten Bande der Paléographie musicale nachgewiesen, daß zweifellos das Umgekehrte richtig ist, daß man den lateinischen Buchstaben ähnliche Neumenzeichen willkürlich als Buchstaben verwendet hat, wie Mocquereau an einer Anzahl von Beispielen zur Evidenz klar macht.

Ed. de Coussemaker hat als erster in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge (1852, S. 158) die Vermutung ausgesprochen, daß die Neumen sich aus den griechischen Akzentzeichen (Prosodien) der alexandrinischen Grammatiker entwickelt haben, und dieser Gedanke ist seither nicht wieder fallen gelassen worden. Mit besonderer Ausführlichkeit hat ihn Oskar Fleischer in seinen Neumenstudien (Teil 1—2, 1895—97) aufgenommen, aber dabei durch Anhäufungen von allerlei fernliegendem historischen Detail (er zieht sogar die Chinesen und Inder mit heran) den Mangel einer eigentlichen strikten Beweisführung verdeckt. Plausibel ist

jedoch die Art, wie er die Tatsache zu erklären versucht, daß die ausgebildete Neumenschrift etwa seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. plötzlich da ist, während für die Entwicklungsstudien bis zurück zu den ersten Wurzeln in den Sprachakzenten alle Belege fehlen; nach seiner Annahme hätte nämlich die Fortentwicklung der Akzentzeichen zu den komplizierten Formen zusammengesetzter Neumen, welche wir seit dem 9. Jahrhundert kennen, nicht in der Schrift, nicht als Notation, sondern in der Praxis der die Tonbewegungen durch Handbewegungen andeutenden Dirigenten der Sängerchöre stattgefunden, in der sogenannten Cheironomie. Der Gedanke rührt freilich nicht von Fleischer her. Schon sechs Jahre vor Erscheinen des ersten Bandes der »Neumenstudien«, nämlich 1889, überschrieb Dom Mocquereau das dritte Kapitel der einleitenden Studie zu der Faksimile-Ausgabe des Cod. 390 von St. Gallen ‚Notation oratoire ou chironomique' und wies auf die enge Verwandtschaft von Gesten und Erhebungen und Senkungen der Stimme hin, ja er stellt bereits mit Berufung auf die Institutio oratoria des Quintilianus fest, daß die eigentlich charakteristische Form des Acutus, dem die Virga der Neumenschrift entspricht, die links unten mit Druck angesetzte nach rechts oben spitz verlaufende ist ⁄ und die des Gravis umgekehrt die links oben mit Druck angesetzte nach rechts unten verlaufende \ und bezeichnet die Akzente als eine Art Nachmalen der Tonbewegung (pictographie), betont auch sehr bestimmt, daß im Mittelalter sowohl in der griechischen als in der römischen Kirche Handbewegungen des Dirigenten dazu dienten, die Hebungen und Senkungen der Melodie und zugleich den Rhythmus und das Tempo anzudeuten und somit den Chor bestimmt zu leiten. Für die Provenienz der Neumen aus den Akzentzeichen bringt Dom Mocquereau ein neues gewichtiges Zeugnis aus einem im 10. oder 11. Jahrhundert geschriebenen Traktat bei (Bibl. Vatic. Cod. Pal. lat. 235 fol. 38 v.), wo es wörtlich heißt: »De accentibus toni oritur nota (figura) quae dicitur neuma«. Eine Darstellung des Prozesses der Fortbildung der einfachen Akzentzeichen des Akut ⁄, Gravis \ und Circumflex Λ zu den reichen Formen der entwickelten Neumenschrift, wie sie besonders die ältesten fränkischen und alemannischen (St. Gallener) Handschriften seit dem 9. Jahrhundert zeigen, versucht Dom Mocquereau nicht; man darf aber wohl zwischen seinen Zeilen lesen, daß er voraussetzt, diese Fortbildung habe sich sehr früh, sicher vor der Zeit Gregor I. und zwar auf dem Gebiete graphischer Fixierung vollzogen. Das ist z. B. daraus zu schließen, daß er annimmt, daß die Gesänge anfangs von großer Einfachheit gewesen seien, weil ihnen sonst die Bezeichnung nicht hätte gerecht werden können. Dagegen nimmt Fleischer an, daß die Cheironomie, ohne

schriftliche Aufzeichnung sich durch lange Jahrhunderte gehalten und fortentwickelt habe, bis endlich zu Anfang des 8. Jahrhunderts der Angelsachse (Neumenstudien II. 8) oder Ire (das. S. 68) Ceolfrid den ersten Versuch machte, aus den Schlagzeichen der Cheironomie eine den Texten überschriebene Tonbezeichnung zu entwickeln und damit der Erfinder der Neumenschrift wurde. Die Feststellung, daß die sogenannte Biblia Amiatina der Biblioteca Mediceo-Laurentiana zu Florenz, die älteste erhaltene Vulgata-Handschrift (ca. 700 geschrieben), einige von anderer Hand übergeschriebenen Neumierungen enthält (Klagelieder Jeremiä und Gesang der Männer im feurigen Ofen), sowie der überzeugend erbrachte Nachweis, daß dies die Bibel ist, welche Ceolfrid, der Lehrer des Beda venerabilis, im Jahre 716 als Pilger am Altare von St. Peter zu Rom niederzulegen beabsichtigte (er starb unterwegs in Oberitalien), hat Fleischer zu Schlußfolgerungen Anlaß gegeben, welche sich mit den erwähnten Ansichten Fétis' über die Entstehung der Neumen berühren. Fleischer weist darauf hin, daß eine große Zahl bedeutender Klöster in Süddeutschland und in der Schweiz von irischen Missionaren gegründet wurden — Fridolin, Gallus, Columban, Pirmin, Rupert, Emmeram sind solche Vermittler irischer Bildung, insbesondere auch irischer Gesangskunst; ganz besonders wurde St. Gallen eine wichtige Pflanzstätte. »Daß die fränkische Neumation ihre endgültige Ausbildung in den bairischen und alemannischen, also ursprünglich irischen Klöstern erhalten hat, steht außer Zweifel« (II. 71). Da haben wir also wie bei Fétis die Umwandlung der ursprünglich aus dem Orient gekommenen Neumen durch Völker des europäischen Nordwestens. Weiter entwickelt sodann Fleischer auf Grund eines im 16.(!) Jahrhundert geschriebenen irischen Traktats und eines (nicht näher bestimmten) »alten Druidenwerk« französisch-gallischer Provenienz, daß die Iren ein eigenes altes Akzentuationssystem besessen haben, das sich von dem von Fleischer für die Griechen und den Orient angenommenen mit Sekundschwankungen um den Mittelton dadurch unterschied, daß die gewöhnlichen Stimmbeugungen Terzen statt Sekunden betrugen. Er geht dann so weit, die in den Gesängen süddeutscher bzw. alemannischer Provenienz wie Notkers Sequenzen bemerkbare Vorliebe für Vermeidung der kleinen Sekundschritte auf diese Einflüsse zurückzuführen. Das liefe also auf einen nachträglichen Import der keltischen Pentatonik in die alten kirchlichen Melodien hinaus. Auf wie schwachen Füßen dieser künstliche Aufbau Fleischers ruht, geht z. B. daraus hervor, daß nach seinem eigenen Bericht die Neumierungen der Amiatiner-Bibel mit derselben blasseren Tinte ausgeführt sind, mit welcher eine Randnotiz in longobardischer

Schrift eingetragen ist. Die Bemerkung Fleischers: »Man kann nicht . . . hieraus folgern, daß dieser spätere Schreiber auch der Verfasser der Neumation ist«, ist ohne das »nicht« mindestens ebenso plausibel, so daß der Angelsachse oder Ire Ceolfrid doch wahrscheinlich mit der beiläufig auch recht longobardisch aussehenden Neumierung gar nichts zu tun hat, der Schreiber vielmehr, wenigstens zum Teil (Fleischer konstatiert zwei Handschriften) derselbe Longobarde Petrus sein dürfte, welcher in der durch Ceolfrids Tod herrenlos gewordenen Bibel die Weihinschrift durch Wegradierung des Namens des Ceolfrid und Eintragung seines eigenen verunstaltete (die Verse gerieten dadurch aus dem Maß). Daß die Handschrift von Hause aus keineswegs auf Überschreiben von Neumen berechnet war, konstatiert Fleischer ausdrücklich. Somit entfällt nicht nur jeder Grund, in den Neumenformen der Amiatiner-Bibel die älteste, ursprünglichste Art derselben zu sehen und vollends braucht man sich nicht mit Fleischer's gezwungenen Erklärungsversuchen ernstlich zu befassen, wie aus der durch dieselbe begründeten eckigen italienischen Neumierung die überaus zierliche, leicht gerundete Form der kursiven Neumenschrift entstehen konnte, welche aus einem nach der Tradition aus Rom herübergesandten Antiphonar in die St. Gallener Manuskripte überging (die Annahme der ad hoc erfolgten Anfertigung eines sozusagen stenographierten Reise-Exemplares für Romanus ist doch wohl gar zu weit hergeholt)*).

---

*) Schlüsse ähnlicher Forciertheit finden sich in den beiden ersten Bänden von Fleischers Neumenstudien in großer Zahl. Ihr Bedenkliches liegt darin, daß sie Glieder einer Beweiskette bilden, durch welche nun auch Neumierungen ohne Linien lesbar geworden sein sollen. Ich will nur ein paar der allerbedenklichsten anführen, nämlich Bd. I. 85 den »Nachweis«, daß der Ton *a* der älteste Reperkussionston ist, d. h. der Mittelton, auf welchem in der primitiven Psalmodie, wie sie Fleischer für lange Zeit als die einzige kirchliche Gesangsform annimmt, das Gros der Silben rezitiert wurde und von dem aus sich der Acutus um eine Stufe erhoben und der Gravis um eine Stufe gesenkt haben soll. Weil der Ton des griechischen Tonsystems, welcher Mese hieß, bei Wiedergabe der Grundskala des griechischen Notensystems durch unsere Grundskala (ohne Vorzeichen) als *a* geschrieben werden muß, soll *a* der Ton gewesen sein, auf welchem rezitiert wurde. Daß später (?) auch *c'* große Wichtigkeit als Reperkussionston erlangte (wo? doch wohl erst in den entwickelten Gesängen) soll eine Verschiebung des ganzen Betonungssystems um eine Terz nach oben beweisen. Dazu führt Fleischer an, daß Fr. Bellermann eine ähnliche (!) Verschiebung für die altgriechische, Gevaert eine ebensolche für die altfränkische Notenschrift nachgewiesen habe. Bellermann hat aber gar nichts dergleichen behauptet, sondern nur die Meinung ausgesprochen, daß die Grundskala der griechischen Notenschrift wohl nicht gerade genau der Tonhöhe entspreche, welche ihre Wiedergabe durch unsere Noten ohne Kreuze oder Been ergibt. Weil nämlich Bellermanns Grundskala *f—f'* entschieden zu hoch liegt als für alle Stimmgattungen

Durch den vorgreifenden Versuch der Lösung des Problems der Rhythmik der alten Kirchengesänge (Kap. VIII.) haben wir uns den Blick bereits einigermaßen frei gemacht, so daß wir nicht mehr

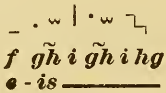
---

gleich bequem singbare Mitteloktave, hält er für geboten, ihre wirkliche Lage zwei Stufen tiefer zwischen *d* und *d′* anzunehmen. Ähnlich ist es mit Gevaerts Nachweise der auch in meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« ausführlich behandelten Tatsache, daß die lateinische Buchstabentonschrift zuerst mit dem Sinne einer Durtonleiter auftaucht (*A B C D E F G A* — *c d e f g a h c′*) und daß dann der mit der griechischen Theorie vertraute Odo von Clugny denselben Buchstaben den Sinn einer Molltonleiter gab, den sie bis heute behalten haben. An eine Höher- oder Tieferlegung der Rezitation dachte er dabei sicher nicht; vielmehr sind nur die Tonzeichen verschoben und während zuerst die vier Finales *B C D E* hießen, heißen sie von da ab *D E F G*, blieben aber was sie vorher waren, nämlich die unseren *d e f g* entsprechenden Töne. Noch schlimmer ist es I. 87, wo das indische (!) Rezitationssystem herangezogen wird, um *a* als Reperkussionston zu erweisen. Zwar entspricht dem nicht die Deutung, welche Fleischer selbst S. 51 gegeben, wo vielmehr *h* Mittelton ist und *c* dem Akut, *a* dem Gravis entspricht; aber da ist leicht abzuhelfen: transponiert man die indische Rezitationsmelodie einen Ton abwärts, was ja selbstverständlich die Tonverhältnisse in nichts (!) ändert, so stellt sich das Verhältnis so: Mittelton *a*, Erhebung *b*, Senkung *g*. Dieser kühne Trick ergibt zwar über der Repercussa einen Halbton; aber was tut das? liegt doch auch über der griechischen Mese neben der Paramese zu beliebiger Verwendung die Trite synemmenon *b*! Daß S. 85 der Satz steht »Grundlage für allen Gesang, also auch für die Rezitation, war im Altertum und frühen Mittelalter — wie auch später durch alle Zeiten des lateinischen Kirchengesanges bis heute — die diatonische Tonleiter«, ist vergessen, und mit einem Male steht sogar für die Rezitation in dem bescheidenen Umkreise einer Terz die Wahl zwischen chromatischen Tönen zu Gebote. Auch das Rechenexempel ist überraschend, daß für den Circumflex die Bewegung einen Ton hinauf und dann einen herunter einen Spielraum von einer großen Terz ergibt; hier hat der seltene Gebrauch des Wortes δίτονος bei dem Grammatiker Dionysios Olympios im Sinne von »zweitönig« d. h. zwei Töne zu einem Melisma verbindend (zur Erklärung des Circumflex) die merkwürdige Rechnung verschuldet. An anderer Stelle hält freilich Fleischer selbst an der einzig und allein als Grundlage der Neumenschrift in Betracht kommenden Deutung des Circumflex ∧ als einmaliger Tonbewegung von einer höheren Stufe zu einer tieferen und des Anticircumflex ∨ als einmaliger Bewegung von einer tieferen Stufe zu einer höheren fest. Ein ebenfalls sehr anfechtbarer Passus in Fleischers Neumenstudien ist die Behauptung der Existenz von Schlüsselneumen, auffälligen Sonderformen der italienischen (lombardischen) Neumierung, welche feste Anhaltspunkte für bestimmte Tonhöhen geben sollen. Fleischer sagt (II. 127): »Es gibt nämlich besondere Neumenzeichen und Neumenkombinationen, die durchaus die Bestimmung der Guidonischen Schlüssel-Linien besitzen: sie bezeichnen die obere Stufe der Halbtonschritte im mittelalterlichen Tonsystem (*h*—*c′*, *e*—*f*, *a*—**b**), d. h. die Töne *c* oder *f*, zuweilen auch den seltener angewendeten Ton *b*. Kennt man diese Schlüsselneumen, so lassen sich die Tonhöhen der sie umgebenden Neumen leicht bestimmen, ja schon bei oberflächlichem (!) Zuschauen kann man oft aus ihnen die Tonbewegung der ganzen Neumation erkennen.« Diese Schlüsselneumen sollen

Gefahr laufen, bei der speziellen Erörterung der ältesten Notenschriften an elementaren Deutungsfragen zu scheitern. Der Gesamtbestand der Gesänge von den einfachsten bis zu den kompli-

---

sein: der senkrechte Akut-Strich mit einem neben den Kopf des Strichs gesetzten Punkt (|˙), welcher durch die ausnahmsweise Stellung des Punktes (hoch statt tief) stets die obere Stufe des Halbtons und zugleich Tonwiederholung (!) anzeigen soll, ferner das die Tonstufen der currens (repercussa, also *f*, *a*, *c′* oder *d′*) anzeigende Zeichen des Spiritus asper ∿ und endlich das Quilisma, das stets auf eine Halbtonstufe fallen soll. Auch wenn sich diese Aufstellungen als wirklich zuverlässig erwiesen, wäre damit nicht viel für eine sichere Entzifferung von Neumen ohne Linien gewonnen, da doch das Schwanken eines Zeichens zwischen soviel Tonhöhenbedeutungen den Hauptmangel der Neumenschrift immer noch recht grell hervortreten ließe. Denn unglücklicherweise stehen gerade in den ältesten Denkmälern die Neumen, soweit sie nicht auf eine Silbe zusammengehören, ohne jede Rücksicht auf relative Tonhöhenbedeutung in einer Linie nebeneinander. Ob aber ein Quilisma den Halbton *e f* oder aber *a b* oder *h c′* oder gar *e′ f′* angeht, ist doch am Ende beinahe wichtiger, als zu wissen, daß das getrillerte Intervall ein Halbton ist. Leider belegen aber schon die Umschreibungen der Neumen in Buchstaben-Notierung im Antiphonar (Tonale) von Montpellier auch das Vorkommen des Quilisma für Ganztonstufen, z. B. für *ga* (vgl. das Facsimile der Paléographie musicale fol. 21):



Vgl. auch Dom Pothiers Graduale S. 71, 160, 164 usw.

Ebenso ist es mit den Reperkussionstönen. Was nützt uns, daß die so außerordentlich häufigen, die Tonrepetition anzeigenden Neumen ‖ oder ||| oder ∿ ∿∿ sowie usw. im allgemeinen nur *f*, *a*, *c* oder *d* bedeuten, da sie Unterschiede der Tonhöhenlage bis zu einer Sexte offen lassen? Das Antiphonar von Montpellier überträgt aber ‖ sogar auch manchmal mit *gg*. Wenn nicht der Kirchenton bekannt ist, dem die betreffende Melodie angehört, ist auch die Annahme der ausschließlichen Anwendung dieser Zeichen für die Reperkussionstöne keine verläßliche Hilfe. Auf alle Fälle bleiben aber, selbst wenn man den Reperkussionston mit Sicherheit feststellen kann, im übrigen so viele Zweifel über die Größe der Intervalle der Steigung oder des Fallens sowohl innerhalb mehrtöniger Neumen als auch von Virga zu Virga oder von Punkt zu Virga usw., daß die Behauptung der Möglichkeit des Erkennens des Gesamtverlaufs einer Melodie als eine starke Übertreibung, als ein unverantwortlicher Optimismus bezeichnet werden muß. Ja, wenn das von Fleischer behauptete Rezitieren auf einer ganz kleinen Anzahl von Tonstufen für die Zeit ernstlich in Betracht kommen könnte, aus welcher uns die Monumente vorliegen, wäre vielleicht mit solchen Hilfsmitteln etwas anzufangen. Da aber das hohe Alter des melismatischen Gesanges außer Frage steht, müssen wir einfach eingestehen, daß wir nach Fleischer noch ebensoweit von der Entzifferung von Neumen ohne Linien entfernt sind, wie vor ihm. Nach Fleischers natürlich ganz indiskutabler Ansicht hätte freilich die Beschränkung auf eine eintönige Art von Rezitation auf dem Mitteltone *a* mit Abbiegungen

ziertesten, reich ausgeführten, steht dank der Tradition durch lange Jahrhunderte als ein wertvoller Besitz im großen und ganzen übersichtlich vor uns, und wir sind damit in der glücklichen Lage, die älteren unvollkommenen Formen der Notierung mehr rückschauend mit rein historischem Interesse ins Auge fassen zu können. Deshalb ist auch die Frage nach den letzten Wurzeln der Neumenschrift für uns von sekundärer Bedeutung. Nicht die Beschaffenheit und Bedeutung der Notenschriftzeichen, sondern vielmehr die Beschaffenheit der Gesänge, welche sie fixieren sollen, ist das uns in erster Linie Interessierende und wir haben schwerwiegende Gründe gefunden für die Annahme, daß die Gesänge schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums einen Reichtum der melodischen Gestaltung hatten, welchem primitive Stadien der Entwickelung der Notenschrift wie die von Coussemaker oder Fleischer angenommenen in keiner Weise voll gerecht werden könnten. Wenn schon zur Zeit Gregors II. (715—31) neue Melodien nicht mehr für den Cursus zugelassen wurden, wie Gevaert wegen der Entlehnung der Melodien für die Gesänge der Donnerstagsmessen der Fastenzeit von anderen Kirchenzeiten her überzeugend nachgewiesen hat, so ist doch wohl schwerlich anzunehmen, daß um dieselbe Zeit die Neumenschrift sich noch in dem Stadium der allerersten Anfänge befunden hätte, wie Fleischer aus der Amiatiner-Bibel demonstriert. Gevaerts Anfechtung der gregorianischen Tradition ist aber ihres Hauptgewichtes beraubt, sobald man den ja an sich ganz fernliegenden Gedanken bestimmt aufgibt, daß Gregor I. mit der Komposition, ja selbst auch nur mit der Kompilation der Gesänge sich persönlich in größerem Maßstabe befaßt haben müßte. Da Gesangbücher aus der Zeit Gregors des Großen nicht erhalten sind, aber auch solche aus der Zeit des zweiten und des dritten Gregor gänzlich fehlen, so ist auch keinerlei Beweis erbracht, daß etwa der letztere die Rolle in der Musikgeschichte gespielt hätte, welche die Tradition Gregor dem Großen zuschreibt. Für die Geschichtsschreibung ist daher ein zwingender Grund nicht vorhanden, der alten Überlieferung zu widersprechen, daß unter dem Pontifikate

---

um eine Sekunde (oder allenfalls Terz) nach oben und nach unten bis ins 10. Jahrhundert gedauert, wo die Sequenzen aufkamen und die Psalmodie aus der Form des Accentus in die des Concentus überging (I. 120): »Die Mischform von Concentus und Accentus, die die Sequenzen bilden, war das geeignetste Mittel, die alten herben (?) und einfachen Weisen im Ohr zu verwischen; das Ohr empfand ihre Monotonie, einmal bekannt geworden mit den gefälligen einschmeichelnden Tongängen der neuen Form zu peinlich, um sich nicht von ihr ab und einem reizenderen Gebilde zuzuwenden und — das Schicksal der alten Rezitationsweise, die schon zu den Zeiten der Apostel gelebt hatte, war besiegelt«.

Gregors des Großen im großen und ganzen der gesangliche Teil der Liturgie die für die Folgezeit festgehaltene Redaktion erfahren hat, und es spricht eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Form der Aufzeichnung der Melodien damals schon diejenige gewesen ist, welche wir aus den ältesten St. Gallener Antiphonarien kennen. Die Amiatiner-Bibel kann, auch wenn man für die nachträglich eingetragenen Neumierungen die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Ceolfrid annimmt, nicht als ein Beweis gegen diese Annahme angeführt werden, da die Einfachheit der Melodien der Klagelieder Jeremiä auch in der Folgezeit dieselbe ist. Fleischer hat aber dem Umstande zu wenig Beachtung geschenkt, daß die Neumen, welche den die einzelnen Abschnitte eröffnenden Buchstabennamen (Aleph, Beth, Gimel etc.) übergeschrieben sind und (wie Fleischer richtig erkennt) in ähnlicher Weise die Melodiebewegung der nachfolgenden Gesänge andeuten, wie z. B. bei Notkers Sequenzen die vorangestellten Alleluja-Neumierungen, bereits die komplizierteren Neumenformen belegen, also auf dem Boden der voll entwickelten Neumenschrift stehen.

Die gelehrten Benediktiner von Solesmes haben zwar ebenfalls die Coussemakersche Idee der Ableitung der Neumenschrift aus den sprachlichen Akzenten aufgenommen, dieselbe aber freier aufgefaßt und durchgeführt. Ebensowenig wie Coussemaker geben sie sich mit fruchtlosen Konstruktionsversuchen für etwaige Formen der Neumen vor dem 8. oder 7. Jahrhundert ab, und wie Coussemaker drei Stufen der Neumierung vor Guido von Arezzo unterscheidet,

I. Eigentliche Neumen (Neumes primitifs),

II. Neumen mit Kenntlichmachung der relativen Tonabstände (Neumes à hauteur respective mit der wichtigen speziellen Unterart von Neumen, die alle Figuren in Einzelpunkte auflösen, deren Abstände die Intervalle kenntlich machen, Neumes à points superposés),

III. Neumen mit einer zunächst nur geritzten, später farbig (rot) gezogenen Linie,

so unterscheidet Dom Mocquereau in der Abhandlung »Origine et classement des différents écritures neumatiques« im ersten Bande der Paléographie musicale mit noch schärferer Betonung der Herkunft der Neumen aus den Akzenten die beiden Notierungsformen:

I. Notation oratoire ou chironomique,

II. Notation musicale ou diastématique,

was man etwa umschreiben kann durch:

I. Neumen, welche nur ungefähr den Tonfall andeuten,

II. Notierung mit Kenntlichmachung der musikalischen Intervalle.

Die für das Studium der Entwickelung der verschiedenen Neumenformen so erwünschte und wichtige im 2.—3. Jahrgange der Paléographie veröffentlichte Sammlung von mehreren hundert photographischen Reproduktionen eines und desselben Responsorium graduale (Justus ut palma florebit) aus Neumenmanuskripten des 9.—17. Jahrhunderts nennt die oratorischen oder chironomischen Neumen kurzweg Akzent-Neumen (Neumes-accents) und setzt in einer längeren einleitenden Studie die Untersuchungen über die Bedeutung der einzelnen Zeichen und die mancherlei graphischen Unterschiede fort, welche sich im Laufe der Zeit in verschiedenen Ländern entwickelten. Schon Coussemaker hat bestimmt ausgesprochen (Histoire de l'harmonie au moyen-âge S. 162), daß den mancherlei scheinbar sehr großen Unterschieden, welche das äußere Aussehen dieser Neumierungen bietet, wenig Gewicht beizulegen ist: »Sauf quelques modifications de détail, résultant du génie calligraphique de tel ou tel peuple, il est facile de reconnaître, qu'ils procèdent d'une seule et même source«.

Alle Versuche, für die einzelnen Neumenzeichen eine ursprüngliche, etwa später in Vergessenheit geratene bestimmte Intervallbedeutung ausfindig zu machen, sind durchaus resultatlos verlaufen. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als sich an die Umschreibungen in sicher lesbare Formen zu halten, welche die Neumen seit dem 10. Jahrhundert erfahren haben. Wenn auch in der langen Zeit seit Entstehung der Gesänge bis zu dieser Periode zweifelloser Fixierung der Tonhöhen sich gar mancherlei Abweichungen im Detail eingeschlichen haben mögen, ja sicher eingeschlichen haben, wie deutlich aus den Divergenzen der verschiedenen Umschreibungen hervorgeht, so ist es doch schon recht erstaunlich, daß überhaupt erhaltene Umschreibungen so weit zurückreichen. Denn bereits bei Hucbald und Odo von Clugny (beide um 900) finden wir solche und auch die um dieselbe Zeit einsetzenden Tonarien (die des Regino von Prüm, Odo von Clugny und einige anonyme) geben durch Zuweisung der einzelnen Gesänge zu bestimmten Tonarten feste Anhaltspunkte für die Tonhöhenlagen zunächst der Reperkussionstöne und der Schlüsse, aber auch für die Hauptformeln der Melodiegestaltung. Mit Recht betont Gevaert die Wichtigkeit der Tonarien für die Eruierung der korrekten Fassung zweifelhaft gewordener Melodieteile. Der Vergleich von in griechische oder lateinische Buchstabennotierung oder in die Hucbaldsche Dasia-Notierung umgeschriebenen oder mit den Intervallzeichen des Hermannus Contractus versehenen oder aber auf Linien gesetzten Neumierungen mit den älteren linienlosen Akzentneumen gibt nicht nur den Schlüssel für die Deutung der letzteren, sondern

gestattet sogar vielfach, wo mehrere vorliegende Übertragungen nicht miteinander harmonieren, die Korrektur der Tradition aus der linienlosen Neumierung. In dieser Hinsicht besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den Ansichten Gevaerts und Fleischers, da letzterer im blinden Vertrauen auf seine sichere Lösung der Frage der Lesbarkeit linienloser Neumen den späteren Übertragungen jegliche Beweiskraft abspricht. Die Benediktiner von Solesmes stehen in dieser Frage ganz auf demselben Standpunkte wie Gevaert. Der Fleischerschen Idee der durchaus nur rezitativischen Natur des älteren Kirchengesanges steht natürlich Gevaert so schroff wie nur möglich gegenüber, obgleich die Ansicht von der relativ späten Entstehung der melismatischen Gesänge (7. Jahrhundert) das Gegenteil zu beweisen scheint. Aber da Gevaert in den Antiphonen direkte Umbildungen altgriechischer Hymnengesänge sieht, so ist für ihn selbstverständlich irgendwelcher Anschluß an Fleischers Leugnung eigentlichen Gesanges für die älteren Jahrhunderte undenkbar. Wie sich Gevaert die Entstehung und Entwicklung der Neumenschrift denkt, hat er meines Wissens noch nicht ausgesprochen; ich glaube aber nicht fehlzugehen, wenn ich für ihn, ebenso wie für Dom Pothier, Dom Mocquereau, Peter Wagner usf. annehme, daß sie an eine stetige Entwicklung der Neumen als Notenschrift auch für die Jahrhunderte glauben, aus denen uns Belege fehlen.

Vertrauen wir den Schriftstellern des 9.—10. Jahrhunderts, so hat die Neumenschrift vor ihrer Fixierung auf einem Liniensystem nur die eine positive Eigenschaft besessen, daß sie unzweifelhaft anzeigte, wie die einzelnen Melismen einer Melodie sich auf die Textunterlage verteilten; es fehlte ihr also die Fähigkeit, die effektiven Tonhöhenlagen der einzelnen Töne genau auszudrücken. Eine eigentliche Notenschrift ist darum die Neumenschrift vor ihrer Verbindung mit der Buchstabentonschrift (durch das Liniensystem) überhaupt nicht gewesen. Wenn sich nun aber ergibt, daß die Zahl der wirklich voneinander verschiedenen Melodien der alten Kirchengesänge eine beschränkte gewesen ist und daß vielmehr eine größere Zahl verschiedener Texte nach derselben Melodie gesungen wurde, so kann man wohl begreifen, wie eine solche a b g e k ü r z t e, n u r d a s V e r h ä l t n i s d e r a l s b e k a n n t v o r a u s g e s e t z t e n M e l o d i e z u d e m j e w e i l i g e n T e x t e f e s t s t e l l e n d e Notierungsweise allgemeine Verbreitung finden und sich durch lange Jahrhunderte ohne eigentliche Veränderung halten konnte. Schon Hucbald (ca. 900) sagt von der in ihrem äußeren Ansehen in verschiedenen Gegenden verschiedene Formen aufweisenden Neumenschrift, daß dieselbe allerdings an Bestimmtheit hinter der griechischen Buchstabenton-

schrift erheblich zurückstehe; habe man die griechischen Noten gelernt, so sei man auch ohne Lehrer imstande, jede beliebige Melodie abzusingen, was gegenüber einer neumierten Melodie durchaus nicht der Fall sei, bei der vielmehr die Notierung nur in bescheidenem Maße eine Gedächtnishilfe abgeben könne (Gerbert Script. I. 117: »per has omne melum annotatum etiam sine docente postquam semel cognitae fuerint valeat decantari, quod his notis, quas nunc usus (!) tradidit, (quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis aliquid prosint ad rememorationis [Codd. remunerationis] subsidium, minime potest contingere«). Nachdem er an einem Beispiel demonstriert, wie sie bezüglich des Anfangstons und der Größe der folgenden Intervalle den Leser gänzlich im ungewissen lassen, wenn er nicht die Melodie bereits durch Hören kennt (nisi auditu ab alio percipias), hebt er aber auch die Vorzüge der Neumen mit beredter Überzeugung gebührend hervor und erklärt, daß sie doch nicht so ganz entbehrlich seien, weil sie dazu dienen, das Anhalten der Melodie auf einzelnen Tönen, vorkommende Triller, sowie die engere Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit zu Figuren und das Hinauf- oder Herabschleifen des Schlußtons bei gewissen Lautbildungen (!) auszudrücken, wovon die (griechischen) Kunstnoten absolut nichts anzuzeigen vermögen (Gerbert Script. I. 118: »Hae autem consuetudinariae [!] notae non omnino habentur non necessariae, quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum vel destinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam literarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere«). Gerade der Umstand, daß man eine bezüglich der Einzelintonation so unbestimmte Notierungsweise vor Tonschriften unzweideutiger Tonbedeutung wie der auch damals noch nicht ganz vergessenen und jedenfalls in den vorausgehenden Jahrhunderten noch in der Praxis lebendigen griechischen Notenschrift den Vorzug gab, ist ein schwerwiegender Grund, an eine reich entwickelte melodische Gestaltung in früher Zeit zu glauben. Das bunte Figurenwerk der kirchlichen Melodien, wie wir es in dem vorausgehenden Kapitel aufgewiesen haben, aus der jeder Anschaulichkeit entbehrenden Buchstabennotation zusammenzulesen, war eine harte Aufgabe, und Umschreibungen in die eine oder die andere der oben angeführten bestimmteren Notenschriften des 10.—11. Jahrhunderts mußten daher Ausnahmen bleiben, die nur theoretischen, didaktischen Zwecken dienten. Auch die Doppelnotierung des Tonale missarum von Montpellier ist durchaus ein Lehrbuch (ein Tonarius mit ganz eingetragenen Melodien) und nicht

ein Singbuch für den praktischen Gebrauch. Alles kam doch darauf an, aus dem Gesangbuch schnell ablesen zu können, wie man die (bekannte) Melodie auf den gerade vorliegenden Text anzuwenden hatte. Es ist das allerdings ein Gesichtspunkt für die Beurteilung der Neumenschrift, der erst seit wenigen Jahrzehnten in den Vordergrund getreten ist. Möglicherweise haben die versuchten Zusammenstellungen nach derselben Melodie zu singender Texte S. 148—149 und Tafel V meiner »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) den ersten Anstoß dazu gegeben, durch Untersuchung des Verhältnisses zwischen Text und Melodie, jenachdem der Text silbenreicher oder silbenärmer ist, einer idealen Sonderexistenz der Melodien auf die Spur zu kommen, wobei sich die weitere Aussicht auftat, daß vielleicht diesen Melodien, die so mancherlei verschiedenen lateinischen Texten angepaßt wurden, zuerst griechische oder auch hebräische bzw. syrische Texte untergelegen haben. Eine breitere Inangriffnahme solcher Vergleiche, wie ich sie als eventuell Erfolg verheißend angedeutet hatte, ist Dom Mocquereaus große Studie »L'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne« in der Paléographie musicale 1892 (3. Jahrg.), welche nicht weniger als 18 verschiedene Textunterlagen zu derselben Melodie (derjenigen des Justus ut palma florebit) zusammenstellt (vgl. meine Zusammenstellung i. d. Beilage zu S. 47). Das Ergebnis ist, um es mit ein paar Worten zu sagen, für silbenreichere Texte die teilweise Zerlegung tonreicherer Melismen in ihre Elemente, vor allem eine erhebliche Vermehrung der Reperkussionen, für silbenärmere Texte die Zusammenrückung der Neumen zu reichen Gruppenneumen. Die Einschaltung ganz neuer Melodieteile, desgleichen das Ausfallen von solchen, wird man vielleicht schon als dem eigentlich herrschenden Bildungsprinzip widersprechend betrachten und einer Zeit zuweisen müssen, welcher das Bewußtsein der melodischen Identität der verschiedenen Gesänge bereits abhanden gekommen war. Weiter ergibt die Vergleichung, daß diejenigen Silben, welche bei natürlicher Deklamation die Hauptträger von Sinnakzenten sind, bei allen Textunterlagen dieselben Hauptausbiegungen der Melodie erhalten, so daß man schließen muß, daß auch ein idealer Rhythmus durch schnelleren Vortrag sich einschaltender Silbenhäufungen oder umgekehrt durch breiteren Vortrag silbenärmerer Teile gewahrt wird. Die Bedeutung eines solchen idealen Rhythmus ist von keinem geringeren als Richard Wagner in einer jeden Widerspruch ausschließenden klassischen Fassung in seiner Schrift »Oper und Drama« im zweiten Abschnitt des dritten Teiles dargelegt worden (Ges.-Ausg. IV. S. 148—160). Was da Wagner über Einhaltung regelmäßiger Zeitabstände

für die Hauptbetonungen auch beim bloßen Sprechen sagt, ist wohl geeignet, von denjenigen beherzigt zu werden, welche mit einem sogenannten »freien Rhythmus« für den gregorianischen Gesang auszukommen glauben. Ich unterlasse es hier, ein ausführliches Zitat einzurücken, verweise aber mit allem Nachdruck auf die merkwürdige Auslassung eines hervorragenden schöpferischen Genius über die das scheinbar strenger Formen sich entschlagende Schaffen leitenden Gesetze künstlerischer Gestaltung.

Treten wir mit solchergestalt frei gemachtem Blick an die Neumennotierungen heran, so werden wir weniger deren Unvollkommenheiten sehen als vielmehr ihre seltenen positiven Eigenschaften. Wir erkennen dann mit Staunen und Bewunderung, daß das unsere heutige Notenschrift so himmelhoch über alle anderen Notierungsweisen erhebende Moment der direkten Anschaulichkeit ein Erbteil der Neumenschrift ist, daß unsere Notenschrift nur eine im Laufe der Jahrhunderte konsequent ausgebaute Neumierung ist!

Also erste Vorbedingung für eine gerechte Beurteilung des Wertes der Neumen ohne Linien ist die Annahme einer beschränkten Anzahl durch direkte Überlieferung mittels Vorsingens und Nachsingens weitergegebener Melodien; nicht die Festlegung dieser Melodien in einer jeden Einzelton genau bestimmenden Notierung ist ihr Zweck, sondern vielmehr die besondere Art ihrer Anpassung auf den jedesmaligen Text. Das ist freilich ein der Grundidee von Fleischers Neumenstudien sehr fernliegender Gesichtspunkt. Der Gedanke an eine monotone Rezitation verschwindet dabei gänzlich aus dem Gesichtskreise und es rückt vielmehr das eigentlich Melismatische, der Duktus einer musikalisch frei erfundenen Melodie in den Vordergrund. Die Annahme, daß auch die Art der Verteilung der Melismen auf die verschiedenen Textunterlagen lange Zeit nicht graphisch fixiert, sondern ebenfalls nur der direkten Weitergabe durch lebendigen Vortrag überlassen geblieben wäre, ist zwar nicht ausgeschlossen aber doch sehr unwahrscheinlich. Haben die Chorleiter wirklich, wie gut verbürgt ist, mit Handbewegungen die Melodieführung angedeutet, so werden doch zweifellos sie sich dabei graphisch fixierter Vorlagen bedient haben. Daß nicht auch jedem Chorsänger ein Buch mit solchen Notierungen zur Verfügung stand, ist dagegen selbstverständlich, schon wegen der Kostbarkeit der Singbücher. Der Chor lernte in der Singschule die Melodien, und auch die vielen Texte mußte er auswendig wissen; beim jedesmaligen Vortrage aber sorgte der cheironomierende Chorleiter dafür, daß die Textunterlegung in der für den Fall gebotenen Weise durchgeführt wurde. Dafür war aber mit einer beschränkten Zahl von Zeichen wohl auszukommen.

Tatsächlich ist denn auch die Zahl der eigentlichen Elemente der Neumenschrift nur eine kleine; da sind zunächst die zweifellos mit Recht auf die Akzente der alexandrinischen Grammatiker zurückgeführten, jedenfalls in der Idee mit denselben übereinstimmenden Zeichen für Einzeltöne:

/ oder / ╿╿ Virga, Virgula s. v. w. ein höherer Ton (Accentus acutus, προςῳδία ὀξεῖα) und
\ oder – • ◆ (Virga jacens, Jacens) Punctus s. v. w. ein tieferer Ton (Accentus gravis, προςῳδία βαρεῖα).

Diese beiden Zeichen haben aber die Bedeutung von höher oder tiefer zunächst nur, wo sie direkt nebeneinander auftreten, also in den Folgen

/. oder /_ (Virga subpunctis) und
./ oder _/ (Virga praepunctis),

sei es als Einzelzeichen über zwei einanderfolgenden Silben oder auch als Andeutung eines auf eine Silbe auszuführenden Melisma. Schon für eine ansteigende oder absteigende Folge dreier Töne reicht aber diese Unterscheidung nicht mehr ganz aus und wird die relative Höhenstellung zweier Punkte gegeneinander zu Hilfe genommen:

./ oder _./ (Scandicus, Salicus, Virga praebipunctis) drei Töne in steigender Folge,

/. oder /: (Climacus, Virga subbipunctis) drei Töne in fallender Folge.

Hier bedeutet bereits der eine Punkt einen höheren Ton als der ihm vorausgehende oder folgende und ist es dabei unerläßlich, die aufsteigende oder absteigende Folge direkt durch die Stellung der Punkte anschaulich zu machen; dasselbe Mittel muß zur Anwendung kommen, wo noch mehr Punkte einer Virga vorausgehen oder folgen:

/ (Virga praetripunctis) 4 Töne in aufsteigender Folge

/ (Virga praediatessaris) 5 Töne in aufsteigender Folge

/ (Virga subtripunctis) 4 Töne in absteigender Folge

/ (Virga subdiatessaris) 5 Töne in absteigender Folge;

auch sogar mit fünf Punkten vor oder nach der Virga (Virga praediapentis, Virga subdiapentis). Verbindungen von zwei oder mehr ihrer Höhenstellung nach unterschiedenen Punkten mit einer Virga kommen aber nur als Melisma auf derselben Silbe in Betracht.

Stehen über mehreren einander folgenden Silben Punkte oder auch Virgen, so geben dieselben nach Ausweis der Monumente keinen Aufschluß mehr über ihre relative Höhenlage und werden in der ersten Periode der Neumenschrift (vor Aufkommen der Neumes à hauteur respective) nicht durch verschiedene Höhenstellung unterschieden; nur der Wechsel zwischen Virga und Punkt deutet immer auf tiefer und höher. Höchstens läßt sich für Anfänge in tiefer Lage die Bevorzugung des Punkts für den ersten Ton und für Anfänge in hoher Lage die Wahl der Virga konstatieren. Aber z. B. kann das Auftreten einer längeren Reihe von Virgen als Einzelzeichen über einander folgenden Silben ebensogut ein Stillstehen auf derselben Tonhöhe als eine ansteigende Folge bedeuten. Hierin zeigt sich recht deutlich, daß der eigentliche Gang der Melodie als bekannt vorausgesetzt ist.

Zu den aufgezählten Kombinationen von Punkten mit Virgen kommen noch weiter

(Virga conpunctis) hinauf und wieder herab ‖ (Punctus convirgis) herab und wieder hinauf

(Virga conbipunctis) 2mal aufwärts und 2mal abwärts ‖ (Virga contripunctis) 3mal steigend und 3mal fallend;

auch vier oder fünf Punkte vor und nach der Virga (Virga condiatessaris, condiapentis) und ungleiche Zahlen der vorausgeschickten und nachfolgenden Punkte. Doch sind statt dieser durch Einzelpunkte und Virgen ausgedrückten Melismen auf eine Silbe, welche die spätere römische Choralnote als »Konjunkturen« von den »Ligaturen« unterscheidet, die mehrere Töne bedeutenden in einem Zuge geschriebenen Zeichen weitaus gebräuchlicher; ja ich möchte sagen, daß erst in diesen gekrümmten Linien, welche die Tonbewegung nachmalen, die eigentliche Neumenschrift, die cheironomische Neumierung ihre Wurzeln hat, da ja doch eine von Silbe zu Silbe ansteigende Tonbewegung durch in gleicher Linie stehende Virgen bezeichnet jeglicher Anschaulichkeit entbehrt (s. oben). Den eigentlichen Kern der Neumenschrift bilden tatsächlich durch Kurven, wie sie wohl der cheironomierende Dirigent mit der Hand in der Luft gezeichnet haben mag, ausgedrückte Melismen, deren einfachste Formen die dem Zirkumflex und Antizirkumflex verglichenen beiden Neumen bilden:

oder (Pes, Podatus) = ein steigendes Intervall
oder (Clinis, Clivis, Clivus, Flexa) = ein sinkendes Intervall,

welche wiederum beide zunächst über die Tonhöhe des ersten der

beiden auf dieselbe Silbe zu singenden Töne gar nichts aussagen, sondern nur bestimmen, daß das auf die betreffende Silbe zu singende Melisma ein steigendes (Podatus) oder fallendes (Flexa) ist, aber wiederum durchaus unbestimmt lassen, wie groß das Intervall der Steigung oder des Falles ist. Die in diesen beiden Urformen sich aussprechende Tendenz der Forderung der auf dieselbe Silbe zu singenden Töne durch ein ihre relative Höhenlage ungefähr (als höher oder tiefer) andeutendes Zeichen führt auch weiter zu ähnlicher graphischen Veranschaulichung der Tonbewegung durch drei und mehr Töne mittels einer mehrmals umgebogenen Linie, zunächst zu den dreitönigen Melismen:

_/\ oder ∽ (Torculus, Pes flexus) erst aufwärts, dann abwärts, und
/V oder ∾ (Porrectus, Flexa resupina) erst abwärts und dann abwärts,

und weiter zu den viertönigen:

∽/ oder /V/ (Torculus resupinus) auf — ab — auf, und
/V\ oder /V∩ (Porrectus flexus) ab — auf — ab,

und kann noch weiter gesteigert werden; doch wird im Interesse leichterer Übersichtlichkeit die Verbindung von mehr als drei Tönen in einem Zug im allgemeinen gemieden und vielmehr die Abwechslung mit »Konjunkturen«, das Einstreuen von Punkten bevorzugt:

_/· (Pes subpunctis) hinauf — herab
_/·. (Pes subbipunctis) hinauf — herab — herab
/V· (Porrectus subpunctis) herab — hinauf — herab
.·/V (Porrectus praebipunctis) auf — auf — ab — auf, usw.

Alle weiter möglichen derartigen Kombinationen sind ja leicht verständlich und auch die Namen leicht zu konstruieren; ich will nicht unterlassen, wenigstens anzumerken, daß die Wichtigkeit, mit welcher diese Namen und Zeichen demonstriert werden, vielfach an Koketterie oder Charlatanismus streift. Das Prinzip ist aber so einfach, daß es sich nicht verlohnt, darüber viele Worte zu machen, und auch die Abweichungen im äußeren Aussehen dieser Neumen, jenachdem eine zierliche Kursivschrift oder eine scharfkantige Fraktur die Formen gestaltet, erfordern keine Demonstration. Wohl aber bedürfen neben diesen die Einzeltöne durchaus koordinierenden Neumen einige weitere gesonderter Betrachtung, welche spezielle Vortragsmanieren oder Dehnungen anzeigen. Es sind das:

ꟿ (Quilisma, Tremula, Vinnola) eine Art Pralltriller oder Bebung, meist beim aufsteigenden Halbtonschritt)

◡ (Epiphonus [Hemiphonus], Gnomo, Pes semivocalis) Schleifton nach oben (Plica ascendens)
ʕ (Cephalicus, Clivis semivocalis) Schleifton nach unten (Plica descendens).

Diese beiden letzten Zeichen, die auch am Ende drei- oder mehrtöniger Neumen vorkommen und dann leicht übersehen werden z. B.:

/~ (Porrectus semivocalis) ein Porrectus, dessen letzte Note nur Schleifton ist
.˘ (Scandicus semivocalis) ein Scandicus, dessen letzte Note nur Schleifton ist
ʃ (Ancus, Climacus semivocalis, Climacus sinuosus), wo die starke Einkrümmung den abwärts verschleiften dritten Ton anzeigt
∽ ein Torculus mit einem vierten nach unten verschleiftem Tone,

fordern als letzte Tongebung einen nicht bestimmt und fest wie die anderen angegebenen, sondern nur durch eine Art Portament leicht verschleiften höheren oder tieferen Ton; da bereits Hucbald es für einen Vorzug der Neumenschrift erklärt, daß sie eine Wendung der letzten Note nach oben oder nach unten anzeigen könne, so scheinen diese Schleiftöne, welche Guido von Arezzo Voces liquescentes nennt, zum alten Bestande der Gesänge zu gehören. Doch läßt sich erweisen, daß dieselben für anderweit an der gleichen Stelle identischer Melodien stehende auf die gewöhnliche Weise geforderte Töne eintreten und nicht etwa eine weitere Extrazutat sind*). Nach den durch zahlreiche Beispiele belegten Nachweisen Schubigers, Dom Pothiers und Dom Mocquereaus finden sie normal da ihre Stelle, wo der Text mehrere Konsonanten nacheinander bringt, besonders wenn der erste ein Liquida ist und daher die breitere Aussprache ein stummes e einfügt (z. B. pal[e]ma, sowie auf Diphthongen und vor j zwischen zwei Vokalen [ejus]. Die Frage der normativen Gültigkeit dieser Unterscheidungen, mit der sich die zweite Studie Dom Mocquereaus über die Akzent-Neumen im 2. Bande der Paléographie musicale sehr eingehend beschäftigt (Les neumes-accents liquescents), ist schließlich eine interne, den speziellen praktischen Gesangsvortrag angehende, die wir auf sich beruhen lassen können. Doch sei gleich bemerkt, daß unter den Namen Plica ascendens und Plica descendens die Schleiftöne nicht

---

*) Guido, Micrologus Cap. XVI (Schluß) stellt es als ziemlich belanglos hin, ob man die Schleiftöne lieber voll gibt oder nicht: »Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet«.

nur in die Notierung neuentstehender weltlicher Monodien des 12.—14. Jahrhunderts übergingen, sondern auch in der Mensuralnotenschrift bis gegen 1400 eine bedeutsame Rolle spielen; nur schwindet allmählich ihre Bedingtheit durch phonetische Umstände wie die angedeuteten Lautkombinationen.

Endlich enthält die Neumenschrift auch ein Element, welches etwa den Sinn der Fermate hat, nämlich eine (je nach den Umständen verschieden zu bemessende) Dehnung, ein momentanes Innehalten auf einem Tone. Dasselbe besteht ganz einfach in der Verdopplung oder auch Verdreifachung des betreffenden die Tongebung markierenden Zeichen, am häufigsten in der Gestalt zweier oder dreier dicht zusammengedrängten Virgen, aber auch nicht selten in der Gestalt des doppelten oder dreifachen Apostrophs (das wohl als doppelter Punkt gedacht ist) und besonders bei Schlüssen häufig in einem artigen Zuge mit oder ohne Anstrich und einem untergestellten Punkte, dann zugleich als Virga subpunctis (ein abwärts gerichteter Schritt) zu verstehen mit Dehnung der vorletzten Note:

oder (Bivirga) (Trivirga) = Dehnung, Stillstand
(Distropha) (Tristropha) = Dehnung, Stillstand
(Pressus minor) oder (Pressus major) = Dehnung mit folgendem Schritt abwärts.

Auch das Dehnungszeichen ist in die spätere Choralnotierung neuerfundener Weisen (geistlicher und weltlicher) übergegangen (Verdoppelung des Notenkörpers als , oder auch und usw.), ein schwerwiegendes Indizium für deren im übrigen durchaus immensurale Natur. Alle diese die Dehnung anzeigenden Verdoppelungen treten nun aber auch innerhalb von Gruppen-Neumen auf z. B. als Verdoppelung der Virga zwischen steigenden und fallenden Punkten oder auch als Verdoppelung der ersten oder letzten Note einer in einem Zuge geschriebenen zwei- oder dreitönigen Neume:

(zweimal steigend, Stillstand, zweimal herab)
(ab, auf, Stillstand, zweimal herab)
(hinauf, Stillstand, herab)
(hinauf, Stillstand, herab) usw. usw.

Eine Verbindung eines Verdoppelungszeichens mit einer Plica descendens wäre nach Dom Pothier der Oriscus z. B.:

(auf, ab, Stillstand, dann Schleifton nach unten).

Nach einer neuerdings aufgekommenen Ansicht enthielte die Neumenschrift, wenigstens in einigen der ältesten St. Gallener Anti-

phonarien noch weitere Dehnungszeichen. Soviel mir bekannt, ist der Jesuitenpater A. Dechevrens derjenige, welcher dieselben zuerst aufgewiesen und auf sie eine geradezu mensurale Lesung der Neumen aufgebaut hat; die Neumentheorie Dom Mocquereaus in der Paléographie hat aber von Dechevrens' Idee Notiz genommen und das neue Dehnungszeichen anerkannt, wenn auch ohne damit zu einer taktmäßigen Ordnung der Töne fortzuschreiten. Dies früher gänzlich unbekannte, z. B. auch von Dom Pothier noch nicht erwähnte Zeichen ist ein ganz kleiner horizontaler oder auch leicht geneigter Strich an den oben aufgewiesenen Neumenzeichen z. B.:

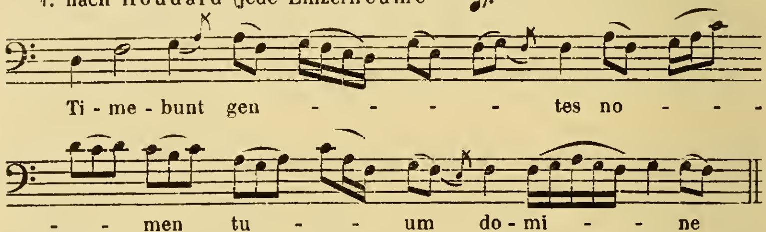
Ī (Virga mit Längezeichen)
J̄ (Pes mit Längezeichen)
n̄ (Clinis mit Dehnung beider Töne)
_J̄ (Pes mit Dehnung beider Töne) usw.

Die Deutung dieses Strichs als Dehnungszeichen stützt Dechevrens auf das berühmte 15. Kapitel von Guidos Micrologus, eine sehr merkwürdige Anleitung zur Komposition neuer Melodien (De commode componenda modulatione), aus der man wohl überhaupt mehr Aufschlüsse über die Jahrhunderte vor Guido komponierten Kirchengesänge hat ableiten wollen, als zu verantworten ist. Was darin über die rhythmischen Wertverhältnisse der Töne, über Kongruenz zwischen Ansteigen und Fallen, Entsprechen der Längen korrespondierender Melodieglieder, über Nachbildung der Motive usw. gesagt wird, ist alles sehr plausibel, beschäftigt sich aber in keiner Weise mit der Erklärung der alten Melodien, sondern will zur Erfindung neuer Gesänge anleiten. Die Stelle, mit der Dechevrens mensurale Deutung steht oder fällt, lautet: »Opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, ut aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant id est varium tenorem, quem aliquotiens litterae virgula plana apposita significat«. Selbst wenn man annimmt, daß Guido hier von einem Horizontalstrich beim Neumenzeichen spricht (was wohl zwänge, statt ‚litterae' vielmehr ‚ligaturae' zu lesen), würde es sich doch lediglich um das Quilisma handeln (Tremula, ein Halten mit wechselnder Tonhöhe, also ein langer Triller, vgl. die longi flores des Hieronymus du Moravia bei Coussemaker Script. I. 91). Viel wahrscheinlicher ist aber, daß Guido überhaupt mit virgula plana litterae opposita ganz einfach den üblichen Längestrich über dem Vokal meint. Wo bliebe auch der ‚tenor ultimae vocis', wenn in der Weise wie Dechevrens doziert z. B. der Pes je nach der Schreibweise einen Trochäus, Iambus, Spondeus oder Pirrhichius bedeutete? Wie trotz der Ablehnung solcher fortgesetzten Unterscheidungen
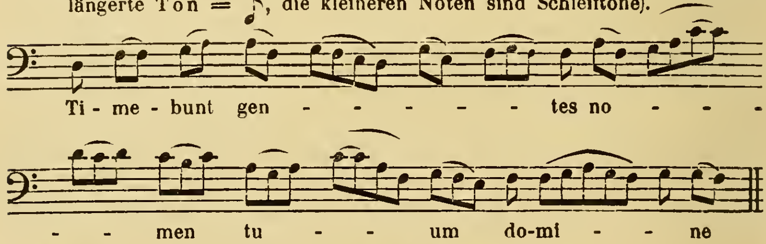
von Längen und Kürzen nach der Gestalt der Neumenzeichen doch ein veritabler Rhythmus aus der Neumierung herausgelesen werden kann und zwar einer, auf den auch Guidos Ideal der Korrespondenz zwischen aufsteigender und absteigender Tonbewegung und von der gleichen Dauer der größeren Melodieabschnitte vollkommen paßt, und der auch den Wechsel zwischen Notenwerten normaler, verdoppelter und verkürzter Dauer aufweist, habe ich im achten Kapitel an zahlreichen Beispielen aufgezeigt.

Um wenigstens einen ungefähren Begriff zu geben, wie stark die Divergenzen der rhythmischen Deutung der Neumen bei den verschiedenen genannten Auslegern sind, folgen hier die beiden ersten Distinktionen des Responsorium graduale Timebunt gentes (Dom. III post Epiph.) in Umschreibung in gemessene Notenwerte nach den Prinzipien Houdards, Dechevrens', Dom Mocquereaus (soweit bis jetzt zu schließen) und meinen eigenen:

1. nach Houdard (jede Einzelneume = ♩).
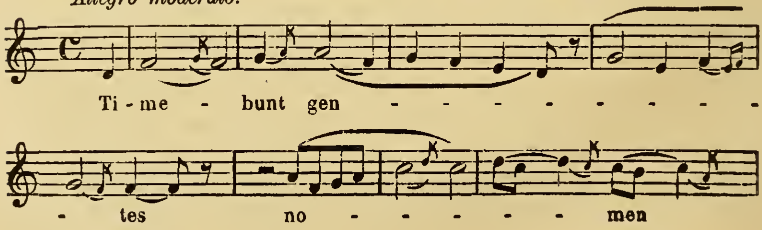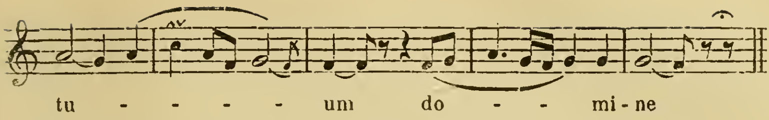


2. nach Dom Mocquereaus bisheriger Schreibweise (jeder nicht verlängerte Ton = ♪, die kleineren Noten sind Schleiftöne).



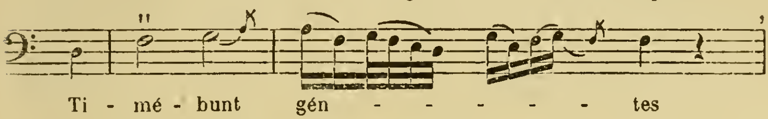
3. nach P. A. Dechevrens (Études de science musicale III. S. 408).
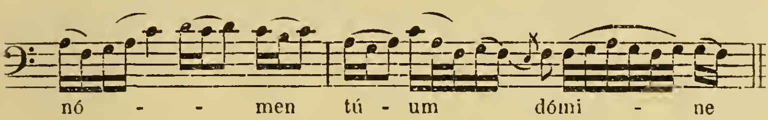
Allegro moderato.



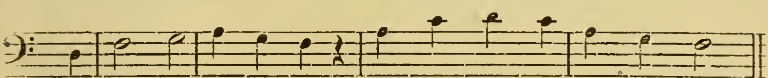


4. nach den von mir im 1.—2. Kapitel entwickelten Prinzipien.

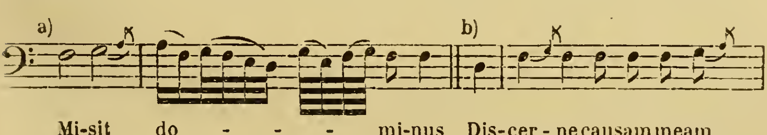


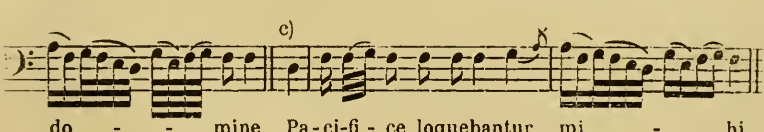


Das letzte Beispiel bestätigt in meiner Lesung durchaus unsere früheren Erfahrungen (vgl. die 14 Varianten des Justus ut palma, in der Beilage zu S. 47): nach ein paar breiten Tönen (im ersten Takt) reiche, uns heute überreich scheinende Melismen (im zweiten Takt) und in der ganzen zweiten Distinktion reichere Melodik, doch ohne Überladenheit. Als Melodiekern tritt deutlich heraus:



Auch der Vergleich anderer Textunterlagen zu dieser Melodie bestätigt die früheren Ergebnisse: Wegfall des d, wo eine betonte Silbe beginnt (vgl. das ‚Misit dominus' Dom. II p. Epiph., Cod. St. Gall. 339, Paléogr. mus. I, pag. 20), Eintritt von Reperkussionen statt der langen Noten bei wachsender Silbenzahl (‚Discérne causam méam' Feria IV p. Dom. Pass., St. Gall. 339 pag. 60; ‚Pacífice loquebantur míhi' Feria VI p. Dom. Pass., St. Gall. 339 p. 62):





Ich will nicht verschweigen, daß die Tradition dieser Melodie in ihren verschiedenen Verwendungen stärkere Abweichungen aufweist,

die wenigstens zum Teil als Verderbungen angesehen werden müssen, werde aber darum nicht das Gebiet der Emendationen betreten, sondern muß hiermit die Untersuchungen über die immanente Rhythmik der gregorianischen Melodien beschließen. Wieweit die bevorstehenden Übertragungen der Benediktiner von Solesmes etwa sich den hier entwickelten Prinzipien nähern werden, muß natürlich abgewartet werden; bleiben sie ohne Veränderung bei der oben angedeuteten bisherigen Art der Umschreibung, so wird die Frage damit nicht gelöst scheinen, sondern der Streit der Meinungen wird sich weiter fortsetzen. Sowohl die Leseweise Houdards als diejenige von Dechevrens und auch die bisherige der Benediktiner von Solesmes (welche z. B. auch Pierre Aubry in »Le rhythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge« [1903] festhält) ergeben viel zu starke Entstellungen der als identisch evidenten Melodien je nach dem jedesmaligen Texte, als daß sie Anforderungen zu befriedigen vermöchten, welche die musikalische Ästhetik zu stellen ein zweifelloses Recht hat.

§ 33. Hucbalds Dasia-Notierung. Lateinische Buchstabentonschrift. Die Intervallzeichen des Hermannus Contractus. Neumes à hauteur respective.

Schon im 9.—10. Jahrhundert stoßen wir auf die Anfänge einer kritischen Literatur, welche die Verläßlichkeit der Überlieferung der alten Melodien in Frage zieht. Die Schematisierungsversuche des Aurelianus Reomensis, sowie der Verfasser des ältesten Teils der Alia musica und des von Odo überlieferten alten Traktats über die Kirchentöne (vgl. S. 56) führten schnell zur Erkenntnis von mancherlei Widersprüchen, wie Überschreitung des als normal angegebenen Umfangs, Einführung chromatischer Töne (zunächst nur *b* statt *h*), welche den Kirchenton verleugnen usw. Hucbald, Regino, Odo beschäftigen sich bereits ausführlich mit der Frage der Korrektheit einzelner Lesarten und unter dem Namen des Guido von Arezzo haben wir ein Tractatus correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu Gregoriano multis locis (Gerbert, Script. II. 50 ff). Die noch für den Verfasser der in den Kreis der Hucbald-Schriften gehörigen Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis durchaus selbstverständliche Verlegung der einzelnen Gesänge in eine bequeme oder dem besonderen Charakter der Gelegenheit entsprechenden Tonlage (Gerbert Script. I. 227) scheint allmählich abgekommen zu sein und statt dessen eine Transposition der Notierung ganzer Gesänge oder einzelner Teile von solchen (!) stattgefunden zu haben. Die gediegene Arbeit Gustav Jacobsthals »Die chromatische

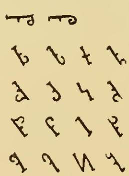
Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche« (1897) beschäftigt sich sehr eingehend speziell mit diesen Fragen und führt daher am zweckmäßigsten in diese Literatur ein. Hält man fest, daß die Darstellung sämtlicher Kirchentöne innerhalb des Schemas der Grundskala (gerade so wie bei den alten Griechen die Demonstration der Oktavengattungen innerhalb des Systema teleion ametabolon) lediglich dem pädagogischen Zwecke der bequemeren Lehre der verschiedenen Stellung der Halbtöne diente, eigentlich aber für sämtliche Töne dieselbe Mittellage gemeint ist (mit den erforderlichen die Transposition bewirkenden Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Töne), so verschwindet der scheinbar große Unterschied der Tonlage des plagalen Protus (*A*—*a*) und des authentischen Tetrardus (*g*—*g'*) und sowohl die klanglose Tiefe jenes als die schreiende Höhe dieses (bis in die zweigestrichene Oktave!) rücken etwa um eine Quarte nach der Mitte zu. Es sollte doch für Neuausgaben der alten Gesänge dieser Gesichtspunkt, dessen Richtigkeit außer jedem Zweifel steht, ernsthaft in Frage gezogen werden. Wenn auch Bedenken, die man ehren muß, der Basierung auf die antike griechische Mittelskala *e*—*a*—*e'* entgegenstehen, so würde doch, da gerade diese Skala ja unter den Kirchentönen fehlt (vgl. S. 55) die Basierung auf die Oktave *d*—*d'* alle solche Bedenken überwinden. Das Ergebnis würde sein die Notierung der acht Töne als:

1. auth.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***
1. plag.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***b***	***c'***	***d'***
2. auth.:	***d***	***es***	***f***	***g***	***a***	***b***	***c'***	***d'***
2. plag.:	***d***	***es***	***f***	***g***	***as***	***b***	***c'***	***d'***
3. auth.:	***d***	***e***	***fis***	***gis***	***a***	***h***	***cis'***	***d'***
3. plag.:	***d***	***e***	***fis***	***g***	***a***	***h***	***cis'***	***d'***
4. auth.:	***d***	***e***	***fis***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***
4. plag.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***

Freilich muß ja aber die Hoffnung als ausgeschlossen gelten, daß die durch die falsche Annahme der gemeinten effektiven hohen Lagen der authentischen und der tiefen Lagen der plagale Töne früh veranlaßten Transpositionen jemals ganz rückgängig gemacht werden könnten und eine Wiederherstellung der ursprünglichen Melodien ganz erreichbar wäre.

Angesichts der zwei die Tradition der Melodien bedrohenden Gefahren: der gänzlichen Unbestimmtheit der Neumen bezüglich der Größe der Intervalle und der einreißenden Transposition ganzer Melodien oder doch von Teilen derselben wegen zu hoher oder zu

tiefer Lage, ist es gewiß nicht verwunderlich, daß denkende Musiker früh versuchten, durch Aufstellung bestimmterer Notierungsweisen einem schnellen weiteren Verfalle entgegenzuwirken. Der erste derselben scheint Hucbald gewesen zu sein, dessen Dasia-Notierung zwar sehr gut gemeint war und durch Aufbau auf das Verhältnis der Finales der vier Kirchentöne auch den speziellen Verhältnissen sich anpaßte, aber leider durch die grotesken, unbequem zu schreibenden Figuren der neuen Zeichen und ihre allzugroße Ähnlichkeit untereinander dem Bedürfnis schneller Lesbarkeit in keiner Weise gerecht wurde. Dazu kommt, daß Hucbald in spezieller Rücksicht auf seine Theorie des Quintenorganums für die Bedeutung der Tonzeichen von der strengen Diatonik abwich und die Ordnung so bestimmte, daß in vier bzw. fünf je eine Quinte voneinander abstehenden Lagen sich die Zeichen verwandter Form entsprachen:



Residui: = *h cis′*
Excellentes: = *e fis g a*
Superiores: = *a h c d*
Finales: = *d e f g*
Graves: = *G A B c*

Ob Hucbald auch außerhalb des Organum die betreffenden Zeichen im Sinne von *B*, *fis* und *cis′* gebrauchte, wissen wir nicht; aber auch wenn er es nicht tat, war diese Art Tonbezeichnung doch allzu schwerfällig, um allgemeineren Anklang zu finden. Da aber, wie es scheint, bereits zu Hucbalds Zeit, vielleicht gar durch ihn selbst, die lateinische Buchstabennotierung mit *A*—*P* (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. 43) aufkam, so ist das schnelle Wiederverschwinden dieses unglücklichen Ansatzes zu einer neuen Notenschrift gewiß begreiflich. Zweifellos steht fest, daß im 10. Jahrhundert eine Instrumentalnotierung (für Orgel, Rotta usw.) mit den ersten Buchstaben des Alphabets im allgemeinen Gebrauch war und zwar zuerst nördlich der Alpen. Die ursprüngliche Bedeutung der Tonbuchstaben war *A B C D E F G A* = *c d e f g a h c′* (vgl. W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner [1870] S. 47, Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I. [1875] S. 439 und Riemann, Studien zur Gesch. d. Notenschrift [1878] S. 28 ff. und 291 ff.). Die dem jetzigen *h* entsprechende *G*-Stufe war variabel und hatte für *b* ein besonderes Zeichen (*g* minus oder *S* [synemmenon]). Doch hat anscheinend schon Odo von Clugny neben diese sich längere Zeit haltende Bedeutung der

Tonbuchstaben eine neue, dem griechischen System angepaßte gestellt, in der A unser groß *A* ist:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\overset{a}{a}$

Zu beachten ist aber, daß auch bereits der merkwürdige altertümliche Traktat De octo tonora (Gerbert Script. I. 245) die Tonnamen in gleichem Sinne gebraucht, was Odos Autorschaft für die neue Bedeutung in Frage stellt und deren Alter eventuell erhöht (Odo starb 942). Bei einem so hohen Alter der Buchstabentonschrift, deren durch Guido bewirkte Verschmelzung mit der Neumenschrift schließlich die moderne Notenschrift ergab, ist es wohl verständlich, warum der Reichenauer Mönch Hermannus Contractus, Graf von Vehringen (gest. 1054), nicht mit dem Versuche reüssierte, an die Stelle der Neumenschrift eine Tonbezeichnung zu setzen, welche nur das ausdrückte, was die Neumenschrift fraglich ließ, die Intervalle der Tonhöhenveränderung (mit großen oder kleinen Buchstaben):

> *e* = aequat (Einklang); *s* = semitonium (Halbton), *t* = tonus (Ganzton), *ts* = tonus cum semitonio (kleine Terz), *tt* = ditonus (große Terz), *d* = diatessaron (Quarte), δ = diapente (Quinte), δ*s* = diapente cum semitonio, δ*t* = diapente cum tono), δ*d* = diapente cum diatessaron (Oktave), und zwar sämtliche Schritte aufwärts, sofern nicht ein Punkt (z. B. *ts.*) das Gegenteil anzeigte.

Ein paar Beispiele mit Neumennotierung und beigeschriebener Intervallnotierung befinden sich in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (vgl. David und Lussy, Histoire de la notation musicale [1882] S. 76). Solche Paraphrasierung der Neumen mit einer bestimmten Notation (vgl. das S. 93 über das Antiphonar von Montpellier Gesagte) war zwar etwas umständlich, aber wenigstens für Studienzwecke und theoretische Erörterungen brauchbar. Da aber schon um 1026 Guido von Arezzo die Neumen auf Linien mit vorgezeichneten Schlüsselbuchstaben gesetzt hatte, so kam freilich der Fortschritt post festum.

Auch der Versuch, durch die relative Höhenstellung der Neumen und schließlich durch Auflösung aller mehrstimmigen Neumen in lauter Punkte mit strenger Einhaltung verschiedener Abstände je nach der Stufenzahl der Intervalle der Neumenschrift die letzte Unbestimmtheit zu nehmen, kam zu spät, nämlich erst ungefähr um die Zeit von Guidos Reform. Es ist daher zu verwundern, daß immerhin Beispiele in größerer Zahl für dieses Durchgangsstadium aufweisbar sind (vgl. Coussemaker, Hist. de l'harmonie au

moyen âge [1852] Tafel XII—XXII und die zahlreichen Spezimina im 2.—3. Jahrgange der Paléographie musicale [Justus ut palma]); da unter denselben auch bereits die bequem orientierende *f*-Linie auftaucht, so bleibt schließlich als eigentliche Tat Guidos nur die Vervollständigung des Liniensystems übrig und die Rückkehr von den die Augen ermüdenden Einzelpunkten zu den mehrere Töne zu einem Zuge verbindenden Neumen, deren hohe praktische Bedeutung wir ja erkannt haben.

§ 34. Die byzantinische Neumenschrift.

Leider haben die historischen Untersuchungen über die Neumenschrift bisher nur wenig oder nichts ergeben für die Aufweisung einer gemeinsamen Wurzel der abendländischen und der morgenländischen Neumen. Es scheint aber fast, als ob seitens der kirchlichen liturgischen Historiker bisher noch keine ernstlichen Versuche gemacht worden wären, einen solchen Zusammenhag zu erweisen, obgleich doch die orientalische Provenienz der Neumenschrift, wir wir sie im Abendlande seit dem 8.—9. Jahrhundert kennen, schon wegen der griechischen Namen vieler Zeichen als zweifellos gelten muß. Die Zahl der bisher bequem erreichbaren Denkmäler byzantinischer Neumierungen ist bedauerlicherweise bisher nur klein, und noch mehr ist zu bedauern, daß dieselben kein hohes Alter haben (15. Jahrh.). Doch wird man nicht mit Fleischer (Neumenstudien 3. Teil, »Die spätgriechische Tonschrift« 1904) daraus schließen dürfen, daß diese Notierungsweise erst im 14. Jahrhundert aufgekommen wäre. Fleischers Aussagen sind übrigens voller Widersprüche; einerseits konstatiert er das Vorhandensein ungezählter (!) aus dem 11.—13. Jahrhundert herrührender griechischen Neumenhandschriften der Basilianer in Süditalien, aus deren Zeichen sich durch »langsame, ziemlich genau verfolgbare Übergangsformen hindurch« die spätmittelalterliche Neumation zu einer »sehr komplizierten und minutiösen neuen Tonschrift entwickelt« habe, andererseits stellt er aber (auf derselben Seite!) in Abrede, daß die älteren die ursprünglichen Formen der späteren seien und unterläßt daher jedes Eingehen auf jene. Doch hat er wenigstens den dankenswerten Versuch gemacht, für die »späteren« Formen aus den sogenannten Papadiken, kurzen, leider allzu kurzen Abhandlungen, welche die einzelnen Zeichen aufzählen, klassifizieren und erklären (?), den Schlüssel zu geben. Die Schriften P. J. Thibauts über byzantinische Notierung datieren die neueren Formen der byzantinischen Neumen zurück ins 13. Jahrhundert (Johannes Kukuzeles) und erklären dieselben für eine Bereicherung einer

älteren, der sogenannten »hagiopolitischen« des Johannes Damascenus (700—760). Leider macht Thibaut aber keinen Versuch der Erklärung der Zeichen. Allerdings sind aber die Aufschlüsse der Papadiken (Instruktionsbücher für die Sänger) teilweise so seltsamer Natur, daß bis heute wohl jeder Bedenken getragen hat, sie wörtlich zu nehmen. Fleischer hat das gewagt und ist damit wenigstens zu einer Deutung der die Intervallschritte der Melodie anzeigenden Neumen (Σημεῖα ποσότητος) gekommen. Daß dieselbe überall das Rechte trifft, möchte ich einstweilen noch nicht verbürgen. Einige obzwar durch wörtliche Übersetzung der Papadiken sich ergebende Bestimmungen erscheinen doch geradezu unbegreiflich, so vor allem die Annullierung eines Zeichens durch ein zweites, das allein gelten soll — Fälle, die überaus häufig sind und die Beischrift des einen Zeichens gänzlich zwecklos erscheinen lassen. So soll jedes Intervallzeichen seine Bedeutung verlieren durch ein übergeschriebenes Ison (Zeichen des Einklangs), desgleichen soll das Zeichen eines fallenden Intervalls bedeutungslos werden, wenn es über dem Zeichen eines steigenden Intervalls steht, das Zeichen eines eine Stufe steigenden oder fallenden Intervalls soll ebenso bedeutungslos werden vor einem eine Terz oder Quarte in derselben Richtung bedeutenden usf.

Die übereinstimmend in den von Gerbert »De cantu et musica sacra« II. Taf. VIII, Gardthausen »Beiträge zur griechischen Paläographie« (1880) VI. S. 15, und Fleischer »Neumenstudien« III mitgeteilten Papadiken gebrauchten Ausdrücke für das Aufheben der Intervallbedeutung ist κυριεύεσθαι »beherrscht werden«, nur für die Verbindung mit dem Ison ist es ἄφωνα γίγνεσθαι (Intervall = 0). Sowohl die Seltsamkeit einer solchen Aufstellung einer Menge von Zeichenkombinationen, die nichts gelten sollen, als die auffallend geringe Zahl von Melismen, welche die Übertragung nach solchen Bestimmungen zeigt, muß Anlaß geben, nach einer anderen Deutung zu suchen. Sollte vielleicht das κυριεύονται nur auf den Vortritt des oberen Zeichens vor dem unteren deuten, wo es sich um die Superposition von Intervallzeichen gegensätzlicher Richtung handelt? (Daß superponierte Intervalle gleicher Richtung addiert werden, ergeben die Tabellen mit Bestimmtheit). Dann würde gewiß auch das Ison nicht das untergeschriebene Zeichen aufheben, sondern ebenfalls nur dem aphonen Intervall, dem Einklange, den Vortritt geben. Sehr richtig findet man bei Fleischer nicht mehr die früher vielfach aufgestellte Behauptung, daß die Zeichen dieser Notierungsweise aus je einem σῶμα und einem πνεῦμα zusammengesetzt seien, welche erst zusammen eigentliche Tonzeichen bildeten; die Papadiken ergeben nämlich nur, daß die Zeichen für steigende und fallende Sekund-

schritte (melodische Intervalle) σώματα heißen und die für Terzschritte und Quintschritte (Sprünge) πνεύματα. Für die Quarte, Sexte, Septime und Oktave gibt es nicht besondere Zeichen, sondern dieselben werden durch Superpositionen z. B. Terz + Sekunde = Quarte hergestellt. Die Intervallzeichen sind:

1. Σώματα (Sekundschritte).

a) steigend: Ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθή, κούφισμα, πελασθόν

b) fallend: ἀπόστροφος, δύο ἀπόστροφοι συνδεσμοί

2. Πνεύματα (Sprünge).

a) steigend: κέντημα (Terz), ὑψήλη (Quinte)

b) fallend: ἐλαφρόν (Terz), χαμιλή (Quinte)

Intervallbedeutung haben nach den Tabellen auch die weder zu den σώματα noch zu den πνεύματα gezählten Zeichen:

δύο κεντήματα = ein steigender Sekundschritt und zugleich ein repercussio bzw. eine Verlängerung (wie die Bivirga).

ἀποῤῥοή = eine Terz abwärts (Plica descendens: τοῦ φάρυγκος σύντομος κίνησις εὐηχῶς καὶ ἐμμελῶς φωνὴν ἀποπτύουσα, fast wörtlich die Definition der Plica durch den pseudonymen Aristoteles bei Coussemaker Script. I. 273).

Ein Halten bedeuten außer den δύο κεντήματα auch die μεγάλαι ἄργιαι:

διπλῆ κράτημα und δύο ἀπόστροφοι

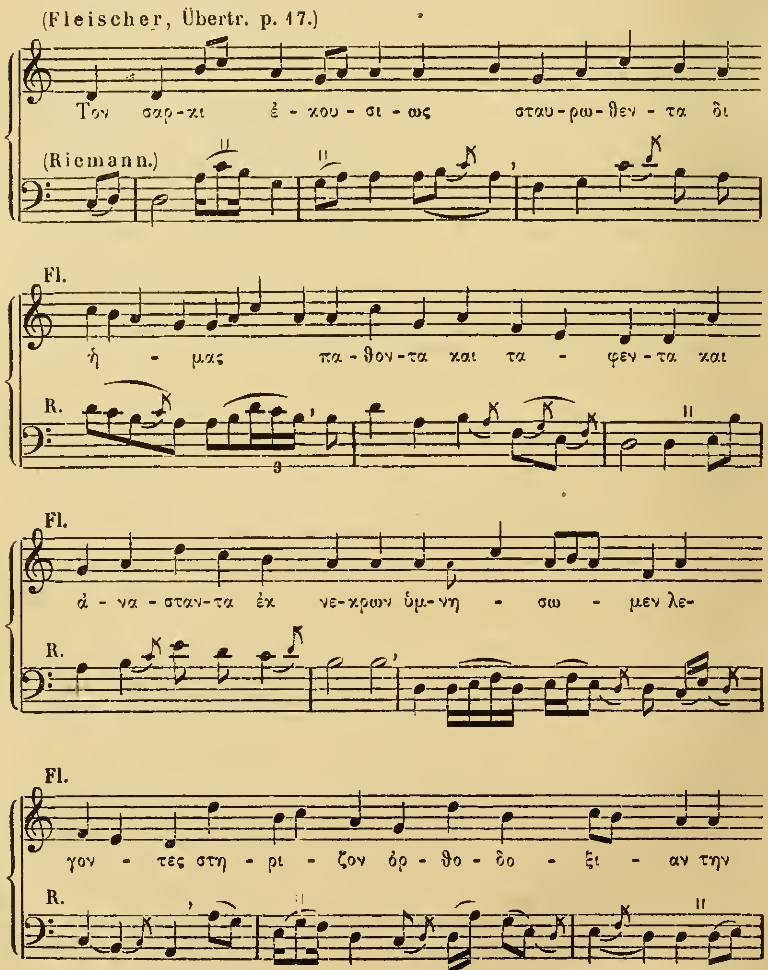
von denen aber nur die letzte zugleich Intervallbedeutung hat (fallender Sekundschritt).
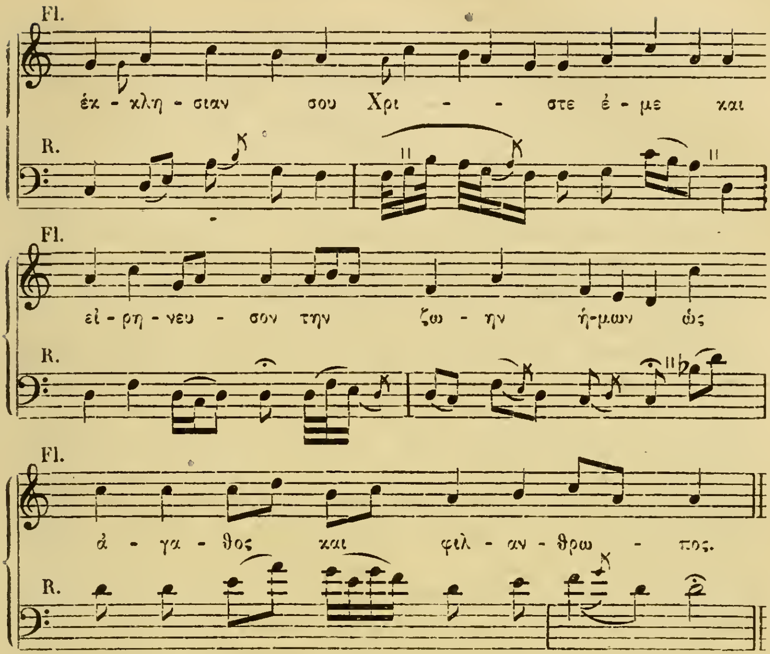
Diese Zeichen bilden den eigentlichen Kern der Notenschrift. Alle anderen gehören zu den sogenannten großen Zeichen (μεγάλα σημάδια) oder großen Wesenheiten (μεγάλαι ὑποστάσεις), die keine Tonbedeutung haben (ἄφωνα) und sich nur auf die Vortragsweise beziehen (διὰ μόνης χειρονομίας κεῖνται). Die Mehrzahl derselben scheidet sich dadurch scharf von den eigentlichen Hauptzeichen, daß sie nicht wie diese schwarz, sondern mit feineren Linien rot (meist unterhalb der anderen Zeichen) eingeschrieben werden und

zwar fast sämtlich mit dem Sinne der Zusammenfassung mehrerer der Intervallzeichen. Schwarz gezeichnet werden aber gewöhnlich die unter den großen Zeichen mit aufgezählten: ἴσον, διπλῆ, κράτημα, ✝ σταυρός und ▬ ἀπόδερμα, beide letzteren verschiedene Formen des Hauptschlußzeichens. Nur auf Einzeltöne beziehen sich ┐' γοργόν (= schnell) und ┐ ἀργόν (= langsam), ersteres besonders häufig bei den δύο κεντήματα untergeschrieben, wo dieselben nicht zugleich Dehnung, sondern nur (schnelle) Reperkussion bedeuten sollen. Unter den μεγάλαι ὑποστάσεις finden wir auch das κύλισμα, sowohl der Form als Bedeutung nach sicher das Quilisma der abendländischen Neumenschrift, auch ein ἀντικενοκύλισμα, τρομικόν (Bebung), λύγισμα, ἐκστρεπτόν, σύναγμα etc. etc., lauter Zeichen, die mehrtönige Melismen vorstellen, wie die Intervallzeichen ausweisen, unter denen sie auftreten.

Wenn es wahr ist, daß Johannes Kukuzeles im 13. Jahrhundert den größten Teil dieser Zeichen eingeführt hat, so müßte man schließen, daß derselbe damit einen Vorzug der abendländischen Neumenschrift der byzantinischen gegeben oder wiedergegeben hat. Denn als Ganzes betrachtet, hat diese byzantinische Notierung die größte Ähnlichkeit mit einer abendländischen Neumierung mit übergeschriebenen Intervallzeichen des Hermannus Contractus. Die überraschende Verwandtschaft der Melodiebilder, welche meine oben angedeutete Deutung der Superposition von Intervallzeichen widersprechender Richtung als Ligaturen statt als einfache Töne mit Bedeutungslosigkeit des einen Zeichens ergibt, mit den abendländischen (gregorianischen) Melodien ist wohl Grund genug, hier wenigstens ein Beispiel als Probe zu geben. Zum besseren Verständnis meiner Übertragung bemerke ich noch, daß ich das sehr häufig einem Apostrophos übergeschriebene ◡ (Oxeia?) als Plica ascendens lese, aber ebensowenig wie die Aporrhoe (↳) für den Fortgang der Melodie als Intervall in Rechnung stelle, obgleich die Tabelle für die Oxeia die Sekunde und für die Aporrhoe die Terz normiert; z. B. ◡̓ , lese ich als zwei Sekundschritte nach unten mit Plikierung des ersten Tons nach oben, so daß die Plikierung nur als eine weitere Auszierung erscheint, nicht aber den Schritt nach unten wieder aufhebt (also z. B. wenn vorher *e* war: *d* ◡ *c* und nicht *d* ◡ *d*). Auch das Zeichen der Bareia ⟍, für welches die Papadiken gar keine Erklärung geben, glaube ich als Plica lesen zu müssen und zwar unterschieden von der Aporrhoe als Herabschleifen in die Sekunde (Gegensatz der Oxeia). Da das Ison nach der ausdrücklichen Bestimmung der Papadiken stets den Vortritt hat (den durch das unter ihm stehende Intervallzeichen bestimmten Schritt nach oben oder unten hinter sich verweist), so hebt es in der Tat

den Tonabstand des neuen Melisma von dem vorausgehenden Endtone unter allen Umständen auf und ersetzt ihn durch Anschluß im Einklange. Diese Deutung widerspricht dem Wortlaute der Papadiken nicht (daß ἄφωνος nicht stumm, sondern nur im Einklange bedeutet, sagen sie ausdrücklich: φονεῖται μέν, οὐ μετρεῖται δέ). Ich stelle hier meine Übertragung eines der Stücke des aus dem Besitze Chrysanders in den Fleischers übergegangenen Manuskripts (Papadike nebst Kekragerion), dessen teilweise phototypische Faksimilierung ja Fleischers Werk besonders wertvoll macht, neben diejenige Fleischers:





Zur weiteren Erklärung des Unterschiedes der Ergebnisse beider Leseweisen bemerke ich noch, daß Fleischer die Martyrie des ersten Tons, welche zu Anfang des Gesanges und bei den mit ‖ von mir markierten Teilschlüssen steht, mit *a′* überträgt, während ich sie als *d* lese; ferner lese ich die zu Anfang einer großen Zahl von Gesängen im ersten Tone auftretende Neume ,⁀(als Apostrophos Kuphismos, Fleischer liest sie als Apostrophos Chamile. Natürlich sind Fleischers Übertragungen eine Oktave tiefer gemeint. Übrigens sei aber auch darauf hingewiesen, daß man Fleischers Übertragungen mit meiner Rhythmisierung lesen kann.

Zurzeit ist die Frage der byzantinischen Neumenschrift noch nicht als gelöst zu bezeichnen; aber das Studium derselben ist doch neuerdings so lebhaft in Angriff genommen worden, daß ihre Lösung als bevorstehend angesehen werden kann. Der dabei einzuschlagende Weg kann nicht zweifelhaft sein: werden nur Spezimina von neumierten Gesängen der griechischen Gesänge in größerer Zahl durch phototypische Faksimilierungen weiteren Kreisen der musikalischen Paläographie Beflissener zugänglich gemacht, so wird sich den vielen Forscheraugen gewiß offenbaren, was der einzelne allein nicht zu entdecken vermag.

XI. Kapitel.

Neue Kirchenlieder.

§ 35. Kanon. Hirmus. Troparion.

Wenn wir auch annehmen müssen, daß der Psalmengesang nebst seinen auf das Leben Christi bezüglichen neutestamentarischen Ergänzungen in seinen verschiedenen Formen (teils direkt aus dem jüdischen Tempelgesange herübergenommene teils ihm nachgebildete Weisen) seit der Zeit, wo die christliche Kirche festere Formen annahm, also jedenfalls seit der Proklamation des Christentums als Staatsreligion durch Konstantin I. (324), den festen Grundstock der Kirchengesänge bildete, der wohl noch Ausschmückungen und Erweiterungen erfuhr, in der Hauptsache aber ein unantastbarer Bestand blieb, so steht doch anderseits fest, daß außer diesen durchaus auf biblische Texte basierten Gesängen auch schon früh mehr liedartige Gesänge auf neugedichtete, die Gedanken der Schriftworte frei wiedergebende lyrische Texte sowohl in das Stundenoffizium als in die Meßliturgie Eingang gefunden haben.

Schon im 4.—5. Jahrhundert kennt die griechische Kirche neben den Psalmengesängen Kirchenlieder mancherlei Art, von denen wir die bereits im 4. Jahrhundert durch Ambrosius auch in Italien eingebürgerten Hymnen ja näher betrachtet haben (§ 26). Das älteste Zeugnis für die Existenz sogenannter Troparien in der Liturgie des Orients findet sich in der aus dem 4. Jahrhundert stammenden Erzählung (Γεροντικόν S. Pambonis; bei Gerbert, Script. I. 1—4 und W. Christ, Beiträge [1870] S. 31—32), wie ein Schüler des ägyptischen Abtes Pambo aus Alexandrien ins Kloster zurückkehrend bedauert, daß Pambo nicht auch die dort neu aufgekommenen Troparien singen lasse. Ob diese ältesten Troparien etwas anderes waren als die Hymnen, ist nicht mehr festzuztellen. Ausgiebiger ist ein aus dem 6. Jahrhundert stammender Bericht über die Gebräuche der Mönche vom Berge Sinai (Pitra, Juris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta II. 220 und W. Christ Beiträge [1870] S. 33), wo die Troparien einer ganzen Reihe kanonischer liturgischer Gesänge gegenübergestellt werden. Einer der das Kloster besuchenden und einen ganzen Nachtgottesdienst auf dem Gipfel des Berges mitmachenden zugereisten Äbte fragt da zum Schluß den Abt Neilos: Πῶς σὺ αὐτὸς οὐ ψάλλεις εἰς τὰ ἑσπερινὰ τῆς ἁγίας κυριακῆς οὔτε εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα τροπάρια, οὔτε εἰς τὸ Φῶς ἱλαρὸν τροπάριον οὔτε εἰς τὸν κανόνα τὸ Θεὸς κύριος,

οὔτε εἰς τὴν στιχολογίαν τῶν ψαλμῶν καθίσματα ἀναπαύσιμα, οὔτε εἰς τὰς ᾠδὰς τῶν τριῶν παίδων τροπάρια; οὔτε εἰς τὸ Μεγαλύνει τὸ Πᾶσα πνοή, ἀλλ' οὔτε εἰς τὴν ἀνάστασιν τοῦ σωτῆρος;

Hier scheint der Terminus Troparion bereits Gesänge zu bedeuten, welche in festem Konnex mit den eigentlich kanonischen Gesängen stehen, also nicht Hymnen. Eine ebenfalls in Christs Beiträgen abgedruckte, ins 10—11. Jahrhundert zu setzende, in mehreren Handschriften erhaltene Abhandlung von Zonaras gibt über die derzeitige Bedeutung der Termini εἱρμός, τροπάριον, ᾠδή, κανών ausführliche Auskunft, welche Christ eingehend kommentiert. Danach ist κανών etwa seit dem 6. Jahrhundert der Terminus für die acht seit langem als ᾠδαί von den Psalmen unterschiedenen alttestamentarischen Cantica (Exod. 15, Deuteronom. 32, Reg. I. 2, Habakuk 3, Jesajas 26, Jonas 2, Daniel 3 [Gebet und Hymnus der drei Männer im feurigen Ofen]) und des Magnificat (Luc. 1) und ging seit dem 8. Jahrhundert auf Nachdichtungen über, welche die neun Cantica (mit Ausnahme des zweiten, der ernsten Warnung des sterbenden Moses, aber die Zählung 1—9 mit Überspringen der 2 festhaltend) durch acht selbstgedichtete und komponierte Oden ersetzten, zunächst (Andreas von Kreta) mit strengerem Anschluß an deren Charakter, bald aber (Kosmas und Johannes Damascenus) ohne solche Fessel. Diese nachgedichteten Kanones waren in der Regel durch Akrostichien äußerlich zur Einheit zusammengeschlossen und verrieten nicht selten durch dieselben den Dichter-Komponisten. Die neun (acht) Oden des Kanon gruppierten sich inhaltlich weiter zu kleineren Einheiten von 3 (Triodion), 2 (Diodion) und auch 4 (Tetraodion), so daß also auch diese Termini sich durch den Kanon erklären.

Hirmus (εἱρμός) und Troparion sind dagegen Termini, welche sich nicht auf solche Zyklen von Gesängen, sondern auf die Einzellieder und zwar solche von strophischer Anlage beziehen. Hirmus ist eigentlich die Melodie, auf welche sämtliche Strophen gesungen werden, wird aber zugleich der Name der Modellstrophe. Troparion heißen die auf die vorangestellte Melodie zu singenden Textstrophen, die natürlich in Rücksicht auf den Rhythmus des Hirmus angelegt sein müssen, wie Zonaras sagt (Christ a. a. O. S. 2): ‚τὰ τροπάρια διὰ τοῦ εἱρμοῦ κανονίζεται καὶ ῥυθμίζεται πρὸς αὐτὸν ὡς προϋπόδειγμα συντιθέμενα καὶ ἁρμοζόμενά τε καὶ μελῳδούμενα.' Suidas (im 10. Jahrh.) preist die Kanones des Johannes Damascenus, die zum Teil gemessene (ἰαμβικοί) zum Teil unmetrische Texte haben (καταλογάδην), als unerreicht und unübertrefflich.

Daß εἱρμός und τροπάριον sich auf die Oden als Teile des Kanon beziehen, belegt eine zwar nach Christs Nachweis spät interpolierte,

aber dennoch aus der Kenntnis der Verhältnisse heraus geschriebene Notiz des dem 4. Jahrhundert angehörigen Grammatikers Theodosius von Alexandria: »Ἐάν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἱρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσώζοντα«. In der Deutung des Wortes σκοπὸν in dieser Stelle möchte ich trotz Christ doch Pitra beistimmen (‚but') und darin die Rücksicht auf den Gesamtaufbau der Melodie sehen. Ein auf eine voraus feststehende Melodie angelegtes Gedicht kann ja außer dem richtigen Metrum sehr wohl auch die rechten Stellen für Sinnakzente ins Auge fassen. Es würde sich also um eine Anlage der Troparien handeln, welche die rechte Wirkung der Steigerungen und Gipfelungen der Melodie für alle Strophen verbürgt.

Da nicht viel später, jedenfalls zu Anfang des 10. Jahrhunderts ganz ähnliche Neudichtungen und Neukompositionen auch im Abendlande auftauchen, so wird trotz der inzwischen erfolgten Trennung der römischen und griechischen Kirche doch ein Zusammenhang zwischen beiden Erscheinungen angenommen werden müssen. Wenn auch anscheinend speziell in Rom die Tropen ähnlich wie die Hymnen erst spät und in beschränktem Maße Eingang gefunden haben (gegenteilige Angaben des Liber Pontificalis, welche schon Gregor I. oder doch Hadrian I. [gest. 795] ihre Einführung zuschreiben, sind Interpolationen des Mönchs von Angoulême Adhemar von Chavanne [gest. 1034]; vgl. P. S. Bäumer, Geschichte des Breviers S. 292), so steht doch fest, daß im 9.—11. Jahrhundert die Tropen oder wie sie bald vorzugsweise zum Unterschied von denen der Griechen genannt wurden: Sequenzen oder Prosen, besonders in den süddeutschen und französischen Klöstern eifrig kultiviert wurden und von da auch in die Kirchen der Städte kamen und große Popularität erlangten (vgl. Gerbert, De cantu et musica sacra I. 338 ff.).

§ 36. Die Sequenzen (Prosen).

Entgegen früheren Deutungen des Terminus Prosa im Sinne des lateinischen Wortes (Gegensatz von Metrum, also Melodie auf einen unmetrischen [Prosa-]Text) leitet man das Wort jetzt von der Abkürzung pro sã = pro sequentia ab (Bäumer a. a. O. S. 293). Sequentia ist nämlich bereits vor dem Aufkommen der diesen Namen erhaltenden Neudichtungen der Name der langen textlosen Schlußneumierungen, besonders des Hallelujah, und ‚pro sequentia' heißt daher eigentlich: »an Stelle der wortlosen Jubilationen zu singen«. Das Aufkommen der Sequenzen wird als Beleg für den frühen

Untergang der Kenntnis der dem gregorianischen Gesange immanenten Rhythmik angeführt, und wir müssen der Frage näher treten, ob diese Ansicht genügend fundamentiert ist, um weitergegeben zu werden. Erinnern wir uns, daß der Zeitgenosse des ersten Hauptrepräsentanten der Sequenzendichtung (des 912 gestorbenen Notker Balbulus im Kloster St. Gallen) Hucbald von St. Amand (840—930) von der Rhythmik des Chorals noch ein sehr bestimmtes Bewußtsein hat, wie seine Charakteristik der Vorzüge der Neumenschrift beweist, so müssen allerdings ernstliche Zweifel aufsteigen, ob die angegebenen Gründe für die Entstehung der Sequenzen berechtigte sind. Wenn auch gerade bei den Alleluja-Jubili wegen des fehlenden Textes die Tradition zuerst versagt haben wird (die den Schlüssel des Rhythmus der Alleluja-Melodien gebenden Versus allelujatici sind zum Teil wahrscheinlich erheblich späteren Ursprungs und variieren die Melodie durch Wiederholungen und Einschaltungen), so ist doch der ganze Entwicklungsgang der Schaltgesänge im Orient und Okzident ein so verwandter, daß man sich schwerlich der Einsicht verschließen kann, daß das Bekanntwerden der großen Popularität der zwischen die alten liturgischen Gesänge eingeschobenen Troparien der griechischen Kirche den Anstoß zu ähnlichen Versuchen, aber nicht direkten Nachahmungen, in der abendländischen Liturgie gegeben hat; zum mindesten sind gerade die ältesten Sequenzen noch keine strophisch komponierten, die man den ihrem Hirmus streng folgenden Troparien vergleichen könnte. Dagegen zeigen die St. Gallener Sequenzen eine auffallende Verwandtschaft der Struktur mit den ‚Leichen' der Folgezeit, die man kaum umhin kommen wird, aus ihnen abzuleiten. Anstatt wie die Hymnen (deren nahe Verwandtschaft mit den Troparien ich bereits betonte), die Melodie einer ersten Strophe möglichst getreu zu wiederholen, gehen vielmehr die Sequenzen des 10. Jahrhunderts von Strophenpaar zu Strophenpaar zu immer neuen melodischen Modellen über und wahren höchstens den Schlußbildungen die Identität.

Ein paar Sequenzen Notkers, deren Struktur übrigens den anderen der Zeit entspricht, mögen das belegen. Natürlich sind auch hier dieselben rhythmischen Prinzipien anzuwenden, welche ich für die gesamte Kompositionsweise nicht nur des frühen, sondern auch des mittleren Mittelalters als durchaus maßgebend durchgeführt habe. Erst dadurch wird die Parallelbildung von Melodiegliedern evident, auch in Fällen wo sie Schubiger (Die Sängerschule St. Gallens 1858) nicht erkannt hat. Die ältere Ansicht, daß Notker einfach den Alleluja-Melismen Text untergelegt hätte, derart, daß auf jeden Ton eine Silbe kam (was allerdings aus seiner Praefatio ad sequentias und Ekkeharts V. Biographie Notkers zunächst heraus-

gelesen werden muß), hat bereits Schubiger (die Sängerschule St. Gallens S. 41) entkräftet. In vielen Fällen ist die Beziehung der Sequenzmelodie auf die Melodie des in der Überschrift bezeichneten Graduale oder Versus allelujaticus nur eine sehr lose; »selbst bei denen, die er den Alleluja von Gradualien nachbildete, sind überall nur die Tonart und die Anfangstöne derselben beibehalten, alle nachfolgenden Tonsätze stimmen mit der Melodie des Alleluja nicht mehr überein und erscheinen daher als Notkers eigene Arbeit« (Schubiger a. a. O.)*).

Ob übrigens Schubiger den Bau der Sequenzen vollständig verstanden hat, erscheint mir fraglich, da er allzu bestimmt die Gleichheit der Silbenzahl als Indizium der Zusammengehörigkeit von Zeilenpaaren hinstellt und wohl darum in vielen Fällen die Identität in Abrede stellt, wo sie nach der von mir durchgeführten Beurteilung auf rhythmischer Grundlage evident wird. Abgesehen von der Gleichheit der Silbenzahl, trifft aber Schubiger das Rechte mit der Definition (S. 43), »daß die Notkerische Sequenz in Rücksicht ihres metrischen Baues die Mitte halte zwischen freier Prosa und den eigentlich metrischen Versen. Sie ist durchweg gebunden, nicht zwar durch die Länge und Kürze der Silben, sondern durch die Zahl derselben (?).. Die Norm und Richtschnur ihres Baues ist die Melodie (!), welcher sie sich auf eine sangbare Weise anzupassen hatte. Der musikalische Wohlklang des Textes erforderte nicht selten eine freiere Versetzung der Worte, was den Sequenzen auch ohne alle Berücksichtigung ihres inneren Gehaltes, schon in ihrer äußereren Form das Ansehen eines poetisches Ergusses verleiht, weswegen sie auch in frühester Zeit »Hymnen« genannt wurden (die ältesten Sammlungen von St. Gallen und Einsiedeln haben den Titel: Liber Ymnorum Notkeri)«.

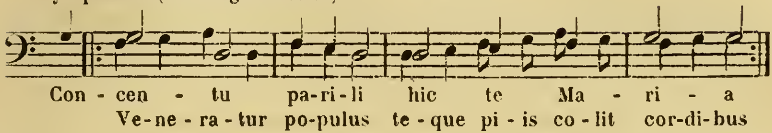
Die folgenden Analysen ergeben so bestimmt die melodische Identität von je zwei (aber auch manchmal von mehr als zwei) Zeilen, daß für Fälle, wo einzelne Noten stärkere Differenzen der Melodielinie ergeben, geradezu auf Fehler der Überlieferung (bzw. der Übertragung bei Schubiger) geschlossen werden darf.

Schubigers Behauptung, daß die erste und die letzte Melodiezeile in Notkers Sequenzen von den Wiederholungen ausgeschlossen seien, ist nicht aufrecht zu erhalten. Manchmal ist, was Notker als erste Zeile abgegliedert oder Schubiger für eine Zeile gehalten hat, be-

*) Wenn W. Meyer, Fragmenta Burana (1901) S. 172 sagt: »Wir wissen nicht, wieviel Notker an den von ihm mit Worten ausgekleideten überlieferten Allelujah-Melodien selbst geändert hat«, so muß man schließen, daß er Schubigers Studie nicht genügend beachtet hat. Dennoch gehört aber Meyers Studie zu den wertvollsten Arbeiten über unseren Gegenstand.
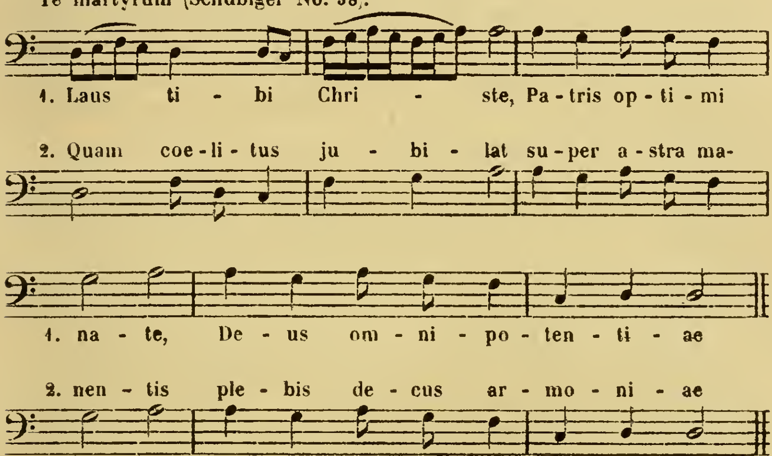
reits ein Zeilenpaar, z. B. (vgl. auch weiter unten das Natus ante saecula):

Symphonia (Schubiger No. 10).



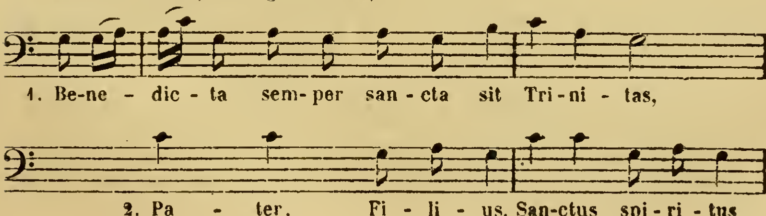
oder ein paar Melismen, welche die Parallelzeile fallen läßt oder auflöst, verdecken leicht die Identität, z. B.:
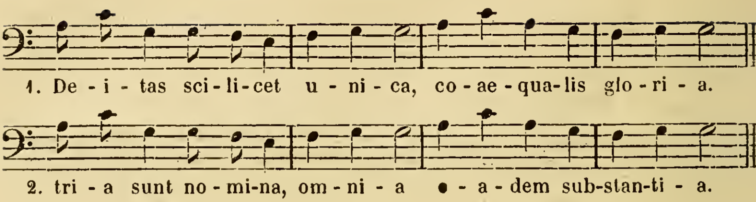
Te martyrum (Schubiger No. 38).
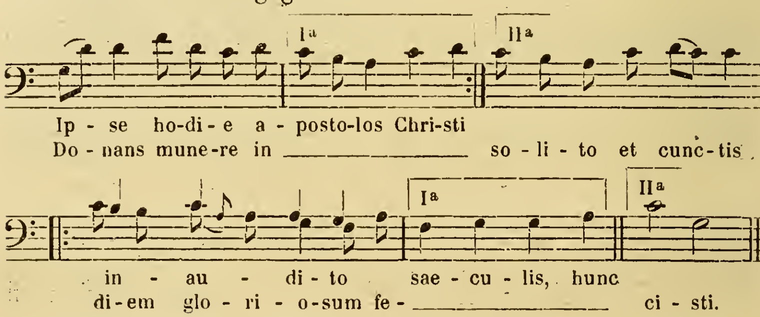


Ganz besonders häufig stehen zu Anfang der ersten Zeile (etwa so wie im 15.—16. Jahrhundert an der Spitze polyphoner Bearbeitung von Messenteilen die Intonation des Priesters in Choralnoten) ein paar Noten, welche dem in der Überschrift genannten Chorale entnommen sind und welche direkt in die erste Zeile der eigentlichen in Parallelzeilen aufgebauten Komposition übergehen, z. B.:

De S. Trinitate (Schubiger No. 24).



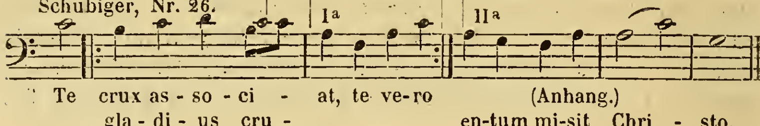


Die Zahl der Fälle, wo wirklich die erste Melodiezeile nicht wiederholt wird, bleibt aber dennoch eine ziemlich große. Ähnlich steht es mit der Schlußzeile, die mehrfach nur durch Anderswendung der allerletzten Töne sich von der vorletzten unterscheidet oder einen kleinen Anhang erhält, auch wohl als eine dritte teilweise Wiederholung der Melodie des vorausgehenden Zeilenpaares auftritt (z. B. in Nr. 20, 24, 25 bei Schubiger)*). Die Zeilenabgrenzungen Schubigers durch Doppelstriche verdecken häufig die eigentlichen Beziehungen, z. B. hat Nr. 23 die Wiederholung der Schlußzeile sobald man nur richtig gliedert:

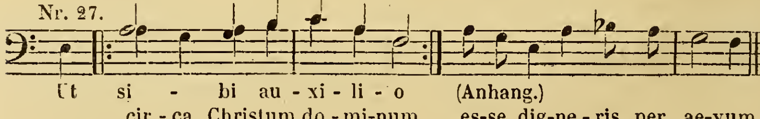


In anderen Fällen gliedert sich die Schlußzeile deutlich in zwei korrespondierende Teile mit kurzem Anhang, z. B.:

Schubiger, Nr. 26.



Nr. 27.



*) Diese Beziehungen der Schlußzeile auf das vorausgehende Paar hat auch bereits Ferd. Wolf bemerkt (Über die Lais, Sequenzen und Leiche [1891] S. 292).

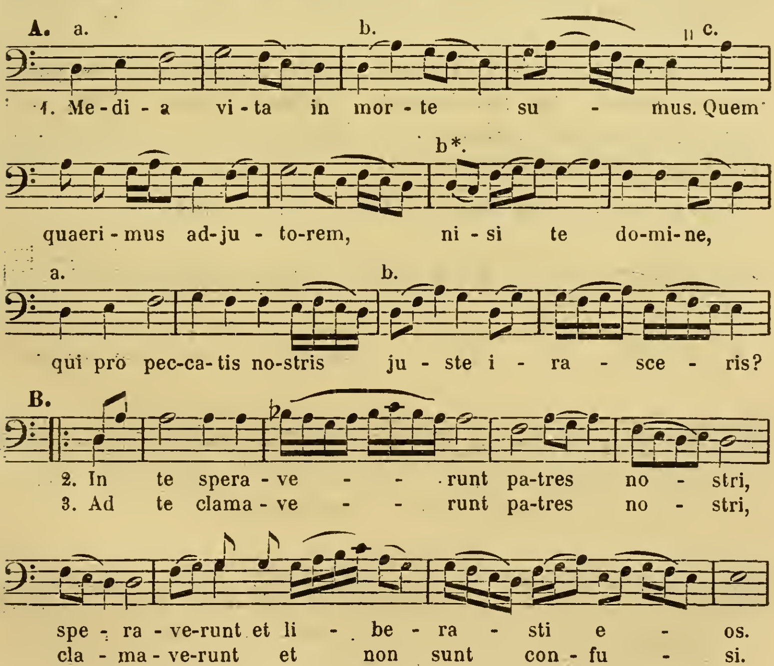
Eine besonders künstliche Struktur zeigt das berühmte ,Media vita in morte sumus', aus dem bekanntlich der protestántische Choral »Mitten wir im Leben sind« wenigstens textlich hervorgegangen ist (die Melodie zeigt nur noch Anklänge). Auffallend ist hier die Beschränkung auf eigentlich nur zwei Melodieglieder und das Zurückkommen des Schlusses auf den Anfang, so daß die Form A—B—A herauskommt. Aber die erste Strophe (wir dürfen diesen Ausdruck wohl trotz Schubigers Einspruch gebrauchen) hat selbst schon im kleinen dieses Zurückkommen auf den Anfang, nämlich die Ordnung der drei viertaktigen Melodieteile:

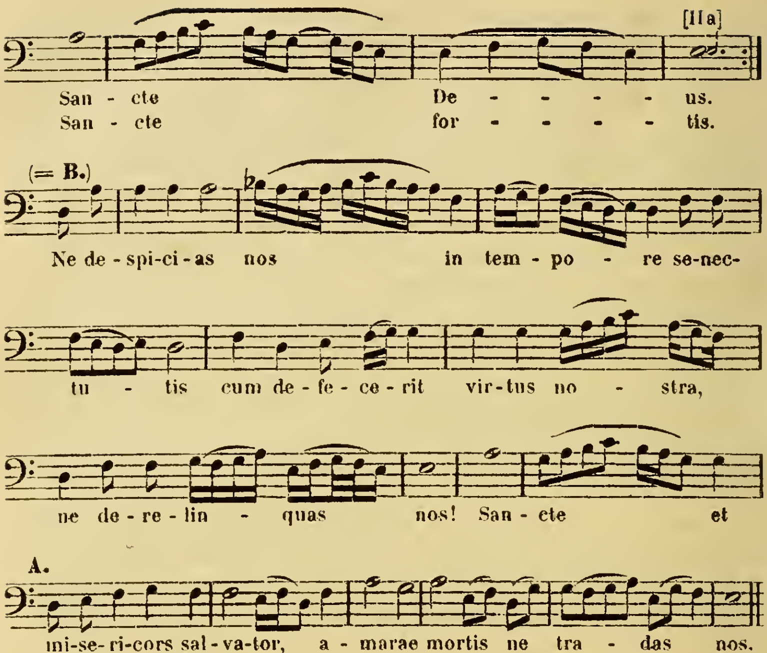
a (4 Takte), b (4 Takte), a (4 Takte),

oder wenn wir Glieder von zwei Takten ins Auge fassen (b* ist = b mit Schluß auf *d* statt auf *e*):

a b c b* a b.

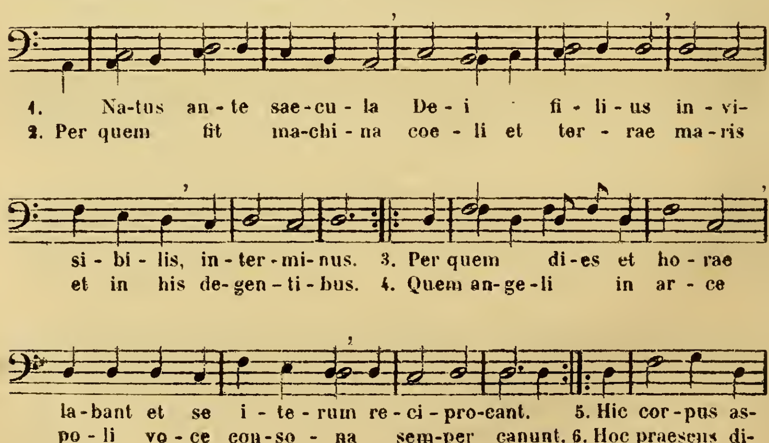
Aber auch in dem großen Mittelteile B ist eine ähnliche Ökonomie des Aufbaues zu erkennen (Wechsel zwischen Schlüssen auf *d* und *e*, verzierte Verwendung des Motivs b. bzw. b* des Teils A. für die geradzahligen Zweitaktgruppen):
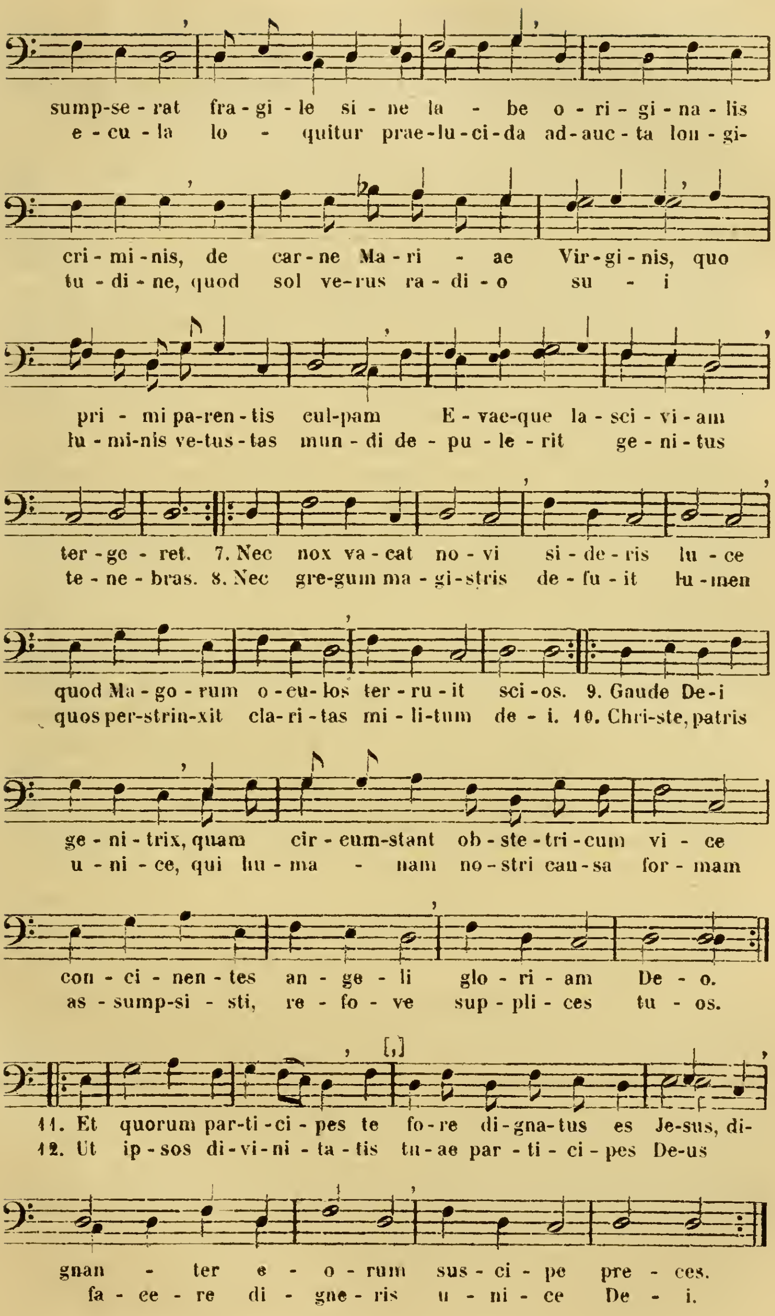




Den Beschluß bilde als Beispiel strenger Durchführung der paarweisen Ordnung der Melodieglieder Notkers Sequenz ‚Natus ante saecula', in welcher gleichfalls die Einheitlichkeit des motivischen Aufbaues sehr bemerkenswert ist:

Dies sanctificatus (Schubiger, No. 5 [eine Quarte höher]).




sump-se - rat fra - gi - le si - ne la - be o - ri - gi - na - lis
e - cu - la lo - quitur prae-lu-ci-da ad-auc - ta lon - gi-
cri - mi - nis, de car - ne Ma - ri - ae Vir - gi - nis, quo
tu - di - ne, quod sol ve-rus ra - di - o su - i
pri - mi pa-ren - tis cul-pam E - vae-que la - sci - vi - am
lu - mi-nis ve-tus - tas mun - di de - pu - le - rit ge - ni - tus
ter - ge - ret. 7. Nec nox va - cat no - vi si - de - ris lu - ce
te - ne - bras. 8. Nec gre-gum ma - gi-stris de - fu - it lu-men
quod Ma - go - rum o - cu-los ter - ru - it sci - os. 9. Gaude De - i
quos per-strin-xit cla- ri - tas mi - li-tum de - i. 10. Chri-ste, patris
ge - ni - trix, quam cir - cum-stant ob - ste - tri - cum vi - ce
u - ni - ce, qui hu - ma - nam no - stri cau - sa for - mam
con - ci - nen - tes an - ge - li glo - ri - am De - o.
as - sump-si - sti, re - fo - ve sup - pli - ces tu - os.
11. Et quorum par-ti - ci - pes te fo - re di - gna - tus es Je-sus, di-
12. Ut ip - sos di - vi - ni - ta - tis tu - ae par - ti - ci - pes De-us
gnan - ter e - o - rum sus - ci - pe pre - ces.
fa - ce - re di - gne - ris u - ni - ce De - i.

Sehr bestimmt betont Ferd. Wolf (a. a. O. S. 104) die Zugehörigkeit der Sequenzen zur Psalmodie und den Cantica spiritualia wegen der Ähnlichkeit des Verhältnisses zwischen Melodie und Text: »die Sequenzen reihen sich daher auch ihrer musikalischen Natur nach zunächst an die Cantica spirit. an, und bewähren auch dadurch ihre Abstammung von der Psalmodie, wenn auch ihre Choräle schon viel singbarer, schon mehr eigentlicher Gesang sind und in mehr als einer Hinsicht von der jetzt üblichen Weise des musikalischen Psalmvortrages abweichen«. Dazu ist zu bemerken, daß was Wolf »mehr als wirklicher Gesang« erscheint, einmal auf der Ausscheidung der langen Melismen und zweitens auf der ohrenfälligen Korrespondenz der Parallelzeilen beruht. Obgleich die Melodik der Sequenzen durchaus auf derjenigen der alten Choralgesänge basiert und auch das Verhältnis zwischen Text und Melodie ganz dasselbe ist (Zusammenfallen der Sinnakzente des Textes mit den melodischen Ausdrucksmitteln), und (das wichtigste) obgleich auch die Sequenzen, soweit sie noch gesungen werden (z. B. die ebenfalls noch Prosatext aufweisende des Wipo [1024—1060] ‚Victimae paschali laudes'), ebenso wie die Antiphonen, Gradualien usw. in gleichen Werten gesungen werden, erscheinen sie doch musikalischer, weil in ihnen ein großer Teil der Hindernisse hinweggeräumt ist, welche in den melismatischen Gesängen dem Zustandekommen geschlossener musikalischer Bildungen im Wege stehen, und vor allem weil das gänzlich neue Element der musikalisch identischen, einander unmittelbar folgenden Parallelzeilen anstatt der durchkomponierten Psalmengesänge trotz der durch einzelne überschüssigen Silben bei der jetzigen Vortragsweise bedingten Verzerrungen und Verschiebungen der rhythmischen Verhältnisse doch korrespondierende Melodieglieder erkennen läßt. Dennoch unterscheiden sich die Sequenzen scharf von den Hymnen, bei denen die rhythmische Korrespondenz im kleinen schon durch den metrischen (wenn auch nicht quantitierenden, sondern qualitierenden) Text offenkundig ist und die gleiche Melodie der sämtlichen Strophen trotz des weiteren Abstandes der melodisch identischen Teile nicht verkannt werden kann. Das Übergehen zu immer neuen melodischen Gestaltungen der Parallelzeilen kann sogar gegenüber der Abgeschlossenheit der Hymnenstrophen gegeneinander durch ihre melodische Identität (Gleichheit der Motive trennt, Ungleichheit verbindet) als ein Vorzug gegenüber der Hymnenkomposition gewürdigt werden (an die Stelle der scharfen lyrischen Gliederung tritt ein fortschreitendes, episches Moment).

Die weitere Entwicklung der Sequenzenkomposition führte aber zu einer starken Annäherung an die Hymnen. Die älteren Prosen, noch »den Psalmen und Canticis spirit. ganz ähnlich, haben natürlich

auch Rhythmus und rhythmische Gliederung, strophenartige Abteilungen (versus) von einer oder zweien (selten mehr) Sinn- oder Langzeilen und von oft sehr ungleichen Dimensionen; aber der Rhythmus ist in ihnen noch weniger markiert, die strophische Abteilung ohne Hülfe der Melodien kaum erkennbar; denn sie sind entweder noch ganz reimlos oder assonieren nur in den Schlüssen mehrerer oder aller Langzeilen ... oder haben schon hin und wieder, meist aber noch regellos durchklingende Mittelreime. Die späteren Sequenzen aber haben einen auch ohne die Melodien deutlich vernehmbaren Rhythmus und, da sie durchaus gereimt sind, eine (im allgemeinen) hinlänglich erkennbare eigentlich strophische Konstruktion und unterscheiden sich von den bloß rhythmischen Hymnen (von den eigentlich metrischen stehen sie durch ihre gänzliche Metrumslosigkeit noch weiter ab) und anderen Kunstliedern hauptsächlich nur dadurch, daß sie keinen gleichmäßig durchgeführten Strophenbau haben« (Ferd. Wolf a. a. O. S. 107). Einen wesentlichen Unterschied bedeutet es noch, ob die späteren Sequenzen auf gemessene und gereimte Texte nach Art der älteren für jede neue Strophe die Melodie ändern und nur durch gleiche Schlußbildungen der Halbstrophen die Eigenart markieren (z. B. das Stabat mater [von Jacopone da Todi, gest. 1306], das Veni sancte spiritus [angeblich von Innocenz III, gest. 1216] und das Lauda Sion salvatorem [von Thomas von Aquino, gest. 1274]) oder ob sie durch Zurückkommen auf dieselbe Melodie noch einen Strophenbau höherer Ordnung bilden wie das Dies irae [von Thomas von Celano, um 1220—49], dessen erste neun (sechszeilige) Strophen mit der Reimordnung a a a b b b) dreimal dieselbe Melodie bringen:

$$1 = 4 = 7$$
$$2 = 5 = 8$$
$$3 = 6 = 9$$

(Der Abschluß durch das Lacrimosa fällt ganz aus diesem Rahmen schon dadurch, daß dasselbe nur vierzeilig [paarweise gereimt a a b b] ist.)

Eine noch stärkere Annäherung an die Hymnenform ist nicht möglich, ohne daß die Sequenz wirklich zur Hymne wird.

Der erste Hauptrepräsentant dieser zweiten Periode der Sequenzenkomposition ist Adam de St.-Victor (gest. 1192); vgl. L. Gautier »Oeuvres poétiques d'Adam de St.-Victor« (1894) und Aubry und Misset »Les proses d'Adam de St.-Victor« (1900).

§ 37. Lais (Descorts) und Leiche.
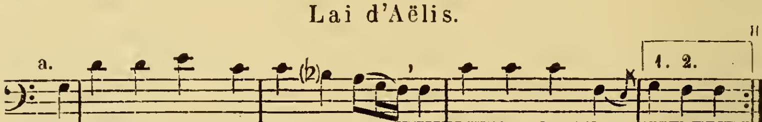
Mit Recht sah man in den Sequenzen und allen ihnen verwandten aus unmittelbar einander folgenden, aufeinander bezogenen Zeilen aufgebauten, zwischen die liturgischen Gesänge eingeschalteten Farcierungen das Eindringen eines volksmäßigen Elements in die Liturgie; wurde doch diese Auffassung sogar später der Grund, alle Gesänge dieser Art bis auf wenige (Dies irae, Lauda Sion, Stabat mater, Veni Sancte Spiritus und Victimae paschali laudes) aus der Kirche zu verweisen (1568 unter Pius V). Die Volksmäßigkeit derselben bestand aber doch wohl nicht, wie F. Wolf meint, in der Freiheit des Rhythmus, in der Ungebundenheit, sondern im Gegenteil in der größeren Gebundenheit, wenigstens in der leichter verständlichen Gebundenheit der Sprache im Vergleich mit den überkommenen Psalmengesängen. Das Verständnis der auch die letzteren beherrschenden rhythmischen Gesetze kam allmählich in Verfall und darum begrüßte man mit Freuden Formen, die man mühelos zu begreifen vermochte. Den Hymnen die Volksmäßigkeit abzusprechen, ist ja sicher verfehlt; dieselben waren sogar wegen ihrer einfachen Struktur außerordentlich populär; aber sie hatten nicht ihre Stelle in der Meßliturgie, sondern im Stundenoffizium und treten daher nicht direkt in Vergleich. Wenn aber gleichwohl um die Zeit des Aufblühens der Sequenzkomposition sich ein inniger Zusammenhang derselben mit dem Volksgesange bemerkbar macht, so ist zunächst zu fragen, ob nicht etwa die neuen Kirchengesänge ihrerseits erst den Anstoß zur Entwicklung des Volksgesanges in ähnlicher Richtung gegeben haben. Diese Frage ist zufolge fast gänzlichen Mangels so alter Monumente der Volkspoesie allerdings nicht mit Sicherheit zu beantworten; doch ist wenigstens für Deutschland der Umstand, daß eine ganz andere Art der Versbildung, die alliterierende, ungefähr um die Zeit des Aufkommens der kirchlichen Tropen und Sequenzen (im 9. Jahrhundert) durch paarweise gereimte Langzeilen verdrängt wird, einigermaßen beweiskräftig dafür, daß die neue Form ihren Weg aus der Kirche in die weltliche Dichtung gefunden hat. Ist doch das Werk des mutmaßlichen Schöpfers der althochdeutschen gereimten Poesie (Otfrid) eine Paraphrase der Evangelien. Dagegen mag wohl die Beteiligung des Volks an der Liturgie mit refrainartigen Zwischenrufen (schon bei den Juden das Halleluja, bei den alten Griechen das Ἰὴ Παιάν, Ἰὼ Βάκχε usw. und in der christlichen Kirche das Κύριε ἐλεῖσον) den Anstoß zur Entstehung des R e f r a i n s und damit schließlich auch des Reimes gegeben haben und man kann vielleicht noch weiter

gehen und bedeutungslosen Vokalisen, wie Eia u. dgl. als gliedernden, pausenfüllenden Zwischenrufen in Tanzliedern ein sehr hohes Alter beimessen und damit den zuletzt doch durchaus volksmäßigen Ursprung dieser Art von Parallelbildungen begründen. Ausgiebige Nachweise in dieser Richtung gibt Ferd. Wolfs Studie (S. 18 f.). Es dürfte aber schwer halten, gerade für die Zeilenpaarung ohne Refrain oder wirklichen Reim, nur durch gleiche Melodie, aber ohne Strophenbildung, also mit einer neuen Melodiebildung für jedes neue Zeitenpaar einen Ursprung im Volksgesange zu erweisen. Gerade dieses Fortschreiten zu immer neuen Melodien ist doch wohl ein Novum, das die Sequenzen gebracht haben und das erst durch dieselben auch anderweit verbreitet wurde. Auch Wolf, der eifrige Verfechter des volksmäßigen Ursprungs der Sequenzen, kommt daher doch schließlich zu der Frage (S. 123) »Wird man daher noch anstehen können, Gedichte in den Vulgärsprachen, die genau die Form der späteren lyrischen Sequenzen haben, deren Weisen ebenfalls nicht bloß aus einer strophischen Wiederholung einer und derselben Melodie, sondern aus einer Reihe mehrerer erst zusammen ein Ganzes bildenden melodischen Sätze bestehen (die, wie wir heutzutage zu sagen pflegen, durchkomponiert sind), auch für Nachbildungen jener Kirchengesänge zu halten? . . . Solche, die charakteristischen Merkmale der lyrischen Sequenzformen an sich tragende und daher unverkennbar diesen nachgebildete Gedichte sind aber . . . auch jene Liedformen der altfranzösischen Kunstlyrik, die von den Trouvères selbst meist ausdrücklich Lais genannt wurden«. Damit schließt Wolf eine lange Gedankenkette, deren Endziel war, den volksmäßigen Ursprung der Lais zu erweisen, was wir mit der gemachten Einschränkung als gelungen anerkennen dürfen. Die tatsächliche Abstammung der Lais von den Sequenzen belegt Wolf überzeugend mit dem Nachweise, daß die ältesten französischen Lais auch »in stofflicher Hinsicht« Nachahmungen der kirchlichen Sequenzen sind, nämlich Loblieder (laudes) auf die Jungfrau Maria, was sich aus der »innigen Verbindung der höfischen Galanterie mit dem Marienkult und der Homogenität . . . der weltlichen und geistlichen Minnelieder« in der einfachsten Weise erklärt.

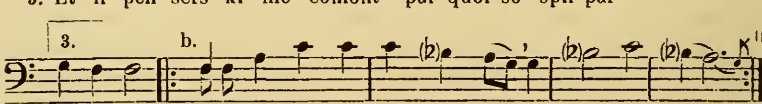
Obgleich wir damit stark in das spätere Mittelalter übergreifen, scheint es mir doch zweckdienlich, diese Provenienz der Lais und Leiche gleich hier zu belegen, da dieselben in der Literatur des 12.—13. Jahrhunderts zwischen den festgefügten Strophendichtungen der Troubadours und Minnesänger als höchst rätselhafte, nach rückwärts weisende Bildungen stehen. Als Beispiel eines altfranzösischen Lai diene der Lai d'Aëlis (13. Jahrh.), welchen Wolf a. a. O.

faksimiliert und in einer Übertragung Anton Schmids mitteilt, die der von mir begründeten Art der rhythmischen Lesung sehr nahe kommt. Um etwas mehr zu tun, wage ich einen Versuch der Emendierung der zahlreichen von Schmid konstatierten Unbestimmtheiten und Fehler der erhaltenen Notierung durch Zusammenfassung der Verse 1—3 unter die erste und 4—9 unter die zweite Melodie, obgleich für die erste Melodie der zweite Vers Verzierungen bringt und der dritte dazu noch offenbar mit der Unterstellung des Textes ganz aus dem Geleise geraten ist. Für den achten Vers und den Schluß des siebenten fehlt die Melodie ganz; doch hat schon Schmid als selbstverständlich angenommen, daß 4—9 gleiche Melodie haben, Die Verwandtschaft der Melodie von Vers 13—14 mit der von Vers 10—12 ist zwar evident, aber c. gliedert sich in drei Verse von 4×2 Takten und d. in zwei Verse von 6×2 Takten. Daß d. stark das Yankee doodle voraus ahnt, sei beiläufig angemerkt; nicht übersehen sei auch, daß e. offenbar den Charakter einer Estampita hat. Überhaupt ist der volksmäßige Charakter der Melodie, besonders von Vers 10 an nicht zu verkennen — die Beziehung zur Sequenz ist nur mehr in der Parallelanlage mehrerer Folgezeilen und in dem Fortschreiten zu neuen Formen der Melodie kenntlich; die Melodieführung selbst klingt höchstens noch in Vers 1—9 an die Manier des Chorals an.

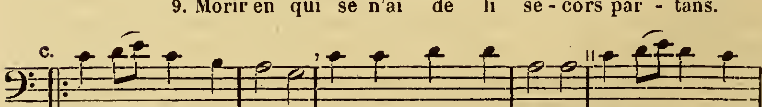
Lai d'Aëlis.



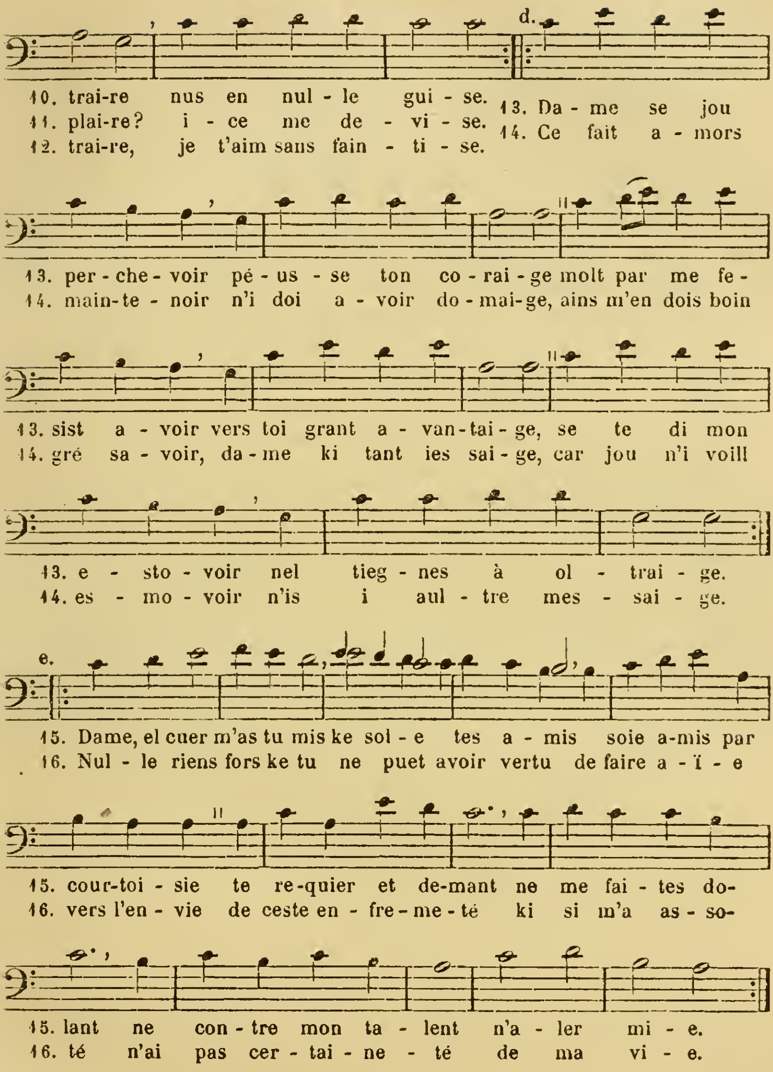
1. En so-spi-rant trop de parfont at-ten-drai le con-fondement,
2. Ke les grands de-stre-ces me font k'en mon cuer font lor fondement,
3. Et li pen-sers ki me confont par quoi so-spir par-fondement.



4. Je ne sais s'il fo-lie est ou s'il est sens,
5. En a-mer me font ga-ster a-mors mon tens.
6. Nuit et jor so-spir et plor quant me per-pens,
7. So-spi-rer a li me fait à cui je pens.
8. Diex m'o-troit ke ce me soit sor son def-fens,
9. Morir en qui se n'ai de li se-cors par-tans.



10. France de-boi-nai-re de ta grand' fran-chi-se ne por-roit re-
11. Coment por-roit fai-re mes cuers nul ser-vi-ce ki te pé-ust
12. Ne te puis plus tai-re le mal ki m'a-ti-se ne mi fait con-



Für die letzte Entwicklung der Sequenzen in den Leichen der deutschen Minnesänger darf ich von der Mitteilung von Beispielen absehen und kann auf die in der Jenaer Liederhandschrift (phototypische Faksimile-Ausgabe von K. K. Müller 1896, Text-Ausgabe nebst Übertragung von G. Holz, Fr. Saran und Ed. Bernoulli 1902) und der Kolmarer Liederhandschrift (Ausgabe von Paul Runge 1896) enthaltenen Leiche verweisen. Doch sei noch besonders angemerkt,

daß das »guldin A B C« des Mönchs von Salzburg (Runge a. a. O. S. 145 ff.) ein echter Leich und sogar ein auf die alte Form der byzantininischen Kanones zurückgreifender ist, nämlich durch die akrostichische Anlage. Die 24, freilich sehr langen und bis zu elf durch Reime markierten Unterteilungen gegliederten Langzeilen beginnen mit den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, W, X, Y, Z und bilden, zu je zweien dieselbe Melodie wiederholend, zwölf Lieder von je zwei Strophen. Wie dieselben zu lesen sind, um das Musikgefühl durch Einhaltung eines erkennbaren Rhythmus zu befriedigen, kann nach den vorausgehenden Ausführungen nicht mehr zweifelhaft sein. Übrigens verweise ich auf meine schematischen Anweisungen im Jahrg. 1897 des Musikalischen Wochenblattes (Nr. 5). Die dort entwickelten Grundsätze sind zwar in erster Linie auf die rhythmische Lesung der choralen Notierungen der Weisen der Minnesänger und Troubadours berechnet, haben sich aber als auch für die Darlegung der Rhythmik des gregorianischen Chorals, wie ich sie in diesem Buche gegeben habe, verwendbar und ausreichend ergeben und zu dem nicht gering anzuschlagenden Aufweise einer Identität der die gesamte Rhythmik der Monodien des Mittelalters beherrschenden Gesetze geführt, deren letzte Nutzanwendungen aber in das Bereich des folgenden Buches gehören. Daß speziell Paul Runge das Verdienst der Anregung von Untersuchungen in dieser Richtung gebührt, sei nicht unterlassen, hier nachdrücklichst hervorzuheben.

IV. Buch.

Das zentrale Mittelalter.

Literatur für das IV. und V. Buch.

G. M. Crescimbeni, Istoria della volgar poesia (1730—31, 6 Bde.)
La Ravalière, Poésies du roi de Navarre (1742).
Abbé Millot, Histoire litteraire des troubadours (1774).
J. B. de Laborde, Memoires historiques sur Raoul de Coucy (1781, mit Faksimilierung der Melodien).
J. C. Walker, Historical memoirs of the Irish bards (1786).
Edw. Jones, Musical and poetical relicks of the Welsh bards (3 Teile, 1786, 1802, 1824).
L. Angeloni, Sopra la vita ed il sapere di Guido d'Arezzo (1811, deutsch von Kiesewetter 1840).
Fr. Raynouard, Choix des poesies originales des troubadours (1816—1821, 6 Bde.).
Scoppa, Les beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme (1816).
Rochegude, Parnasse Occitanien (1819).
Fr. Diez, Die Poesie der Troubadours (1826, 2. Aufl. von K. Bartsch 1883).
—— Leben und Werke der Troubadours (1829, 2. Aufl. 1882).
Fr. Michel (mit Fr. M. Perne), Chansons du châtelain de Coucy (1830).
K. Lachmann, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst (1831).
—— Des Minnegesangs Frühling (nachgel. 1857, 4. Aufl. 1888).
James Hardiman, Irish minstrelsy or bardic remains of Ireland (1831).
De la Rue, Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères (1834).
Arthur Dinaux, Trouvères, jongleurs et ménéstrels du nord de la France et du midi de la Belgique (1837—63, 4 Bde.).
Th. Wright, Early mysteries etc. (1838).
Fr. H. von der Hagen, »Die Minnesänger« (1838—56, 5 Bde., im 4. Bde. Melodien und G. E. Fischers Abhandlung über die Musik der Minnesänger).
G. R. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter etc. (1841).
Ed. de Coussemaker, Mémoire sur Hucbald (1841).
—— Drames liturgiques du moyen âge (1860).
—— Messe du XIIIe siècle (1861).
—— Les harmonistes des XIIe et XIIIe siècles (1865).
—— L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865).
—— Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hâle (1872).
—— Essai sur les instruments de musique au moyen âge (in Didrons Annales archéologiques Bd. 3—16).

Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (1841).
F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters (1846, 2 Bde.).
Edelstand du Méril, Origines latines du théâtre moderne (1849).
Tarbé, Les chansonniers de Champagne aux XII[e] et XIII[e] siècles (1850).
Rochus von Liliencron, Historische Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh. (1865—69, 4 Bde.).
—— (mit W. Stade) Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs (1854).
—— Musik (in Pauls Grundriß der germanischen Philologie 1898).
E. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften (1866).
Fr. Hueffer, Der Troubadour Guilhem de Cabestanh (1869).
Fr. Zarncke, Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse (Berichte d. K. Sächs. Ges. d. Wissensch., phil. hist. Kl. Bd. 23, 1871).
G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12.—13. Jahrhundert (1871).
—— Über Troubadoure usw. (Zeitschr. f. rom. Philologie 1879—80.)
—— Über die musikalische Bildung der Meistersinger (Zeitschr. f. deutsch. Altertum XX).
K. Bartsch, Grundriß der provençalischen Literatur (1872).
Gustav Gröber, Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen (1872).
—— Die Liedersammlungen der Troubadours (in Böhmers Romanischen Studien II. 1877).
—— Grundriß der romanischen Philologie (1888—98, 2. Aufl. 1904 ff.).
H. Bellermann, Franconis de Colonia ars cantus mensurabilis Cap. XI (1874).
—— Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert (1858).
Karl Engel, A descriptive catalogue of the instruments on the South Kensington Museum (1874).
H. Lavoix, La musique dans l'imagerie du moyen-âge (1875).
—— La musique au siècle de Saint Louis (1884 in G. Raynauds Recueil de motets français).
A. Schubiger, Musikalische Spizilegien (1876, I. Das liturgische Drama des Mittelalters).
Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877).
—— Geschichte des Tanzes in Deutschland (1886, 2 Bde.).
V. Sardou, Le Mystère du Ste. Agnès (1877 mit Faksimile).
K. Burdach, Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter insbesondere der Minnesänger im 13. Jahrh. (1880).
E. Monaci, Il misterio provenzale di S. Agnese (1880, phototypisches Faksimile).
Peter Bohn, Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, übersetzt und erklärt (1880).
Guido Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie (1881).
—— Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (1882).
J. F. Wewertem, Zwei veraltete Musikinstrumente [Chrotta und Rotta] (Monatsh. f. Musikgesch. 1881).
M. Falchi, Studi su Guido Monaco (1882).
Ant. Brandi, Guidone Aretino monaco di S. Benedetto (1882).
Gaston Raynaud, Bibliographie des chansonniers français du XIII[e] siècle (1884, 2 Bde.).
—— Recueil de motets français (1884).

Rob. Hirschfeld, Johannes de Muris (1884).
Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau (1884).
—— Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik (1884).
—— Eine Abhandlung über Mensuralmusik (1886).
Chabaneau, Les biographies des troubadours (1885).
G. Schläger, Studien über das Tagelied (1885).
—— Über Musik und Strophenbau in den französischen Romanzen (1900).
Josef Sittard, Über Jongleurs und Menestrels (Vierteljhrsch. f. M.-W. 1885).
W. de Gruyter, Das deutsche Tagelied (1887, Dissert.).
Ph. Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter (Vierteljahrschr. f. M.-W. 1888 u. 1889).
Oswald Koller, Der Liederkodex von Montpellier (Vierteljahrschr. f. M.-W. 1888).
—— und J. Schatz, Lieder Oswalds von Wolkenstein (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. 1, mit den Melodien).
A. J. H. Hipkins, Musical instruments historic, rare and unique (1888).
Dom Germain Morin, Guido de St. Maur des Fosses (Revue de l'art chrétien 1888).
Julien Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France (1889).
P. Ambrosius Kienle, Neueste Forschungen über Guido von Arezzo (Vierteljahrsschr. f. M.-W. 1889).
A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France (1889).
Eust. Deschamps [1392], L'art de dictier (Ausg. von G. Raynaud 1891).
Antonio Restori, Notazione musicale dell' antichissima Alba bilingua (1892).
—— Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII (1893).
—— La musique des chansons françaises (in Petit de Julevilles Histoire de la langue etc. franç. I. 1895).
—— Per la storia musicale dei Trovatori provenzali (Rivista mus. ital. I—II 1896) u. a. m.
P. Meyer und Gaston Raynaud, Le chansonnier de St. Germain des Près (1892, phototyp. Faksimile).
Eduard Sievers, Altgermanische Metrik (1892).
—— Metrische Studien (I. 1901, hebräische Metrik).
K. K. Müller, phototypische Faksimile-Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift (1893, in Originalgröße).
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (1893—1903, Bd. 1—3).
W. Nagel, Geschichte der Musik in England (2 Teile 1894, 1897).
H. Springer, Das altprovenzalische Klagelied (1895).
U. Kornmüller, Die Musiklehre des Ugolino d'Orvieto (Kirchenmus. Jahrb. 1895).
J. Fr. Rowbotham, The troubadours and courts of love (1896).
E. Langlois, Le jeu de Robin et Marion par Adam le Bossu (1896).
Bourdillon, Faksimile-Ausgabe von Aucassin et Nicolette (1896).
Paul Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen (1896).
—— Die Gesänge der Geißler des Pestjahres 1349 (1899).
Heinrich Rietsch (mit F. Arn. Mayer), Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (1896).
—— Die deutsche Liedweise (1904).
H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger (Musikal. Wochenblatt 1897—1902).

H. Gui, Adam de la Hâle (1898).

H. E. Wooldridge, Early english harmony from the 10th to the 15th century (1897).

—— The Oxford history of music Vol. I (part I—II [Mittelalter] 1901, 1905).

W. Meyer (von Speyer), Der Ursprung des Motets (Nachr. der Göttinger Ges. d. Wissensch. 1898).

—— Fragmenta Burana (1901, S. 31ff. Zur Geschichte der musikalischen Schauspiele).

Ed. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späteren Mittelalter (1898).

A. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnegesangs (1898).

Jules Combarieu, Fragments de l'Enéide en musique (1898).

Georg Lange, Zur Geschichte der Solmisation (Sammelb. d. Internat. M.-G. I. 1899).

Hermann Suchier, Textausgabe von Aucassin und Nicolette (4. Aufl. 1899).

—— Der Troubadour Marcabru (Jahrb. f. rom. u. engl. Literatur. XIV).

Johannes Wolf, Beiträge z. Gesch. d. Musik des 14. Jahrhunderts (Kirchenmusik. Jahrb. 1899).

—— Die Musiklehre des Johannes de Grocheo (Internat. Musik-Ges. Sammelb. I. 1 [1899]).

—— Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts (das. III. 4 [1902]).

—— Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450 (1904, 2 Bde.).

J. Thibaut, Les traités de musique byzantine (Byzant. Zeitschr. 1899).

W. Niemann, Die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia (1901).

Dom J. A. Gaisser, Le système musical de l'église grecque (Revue Benedictine 1899 und erweitert separat 1901).

Franz Prätorius, Über die Herkunft der hebräischen Akzente (1901).

—— Die Übernahme der frühmittelgriechischen Neumen durch die Juden (1902).

J. Stainer, Early Bodleian music [1185—1505] (1901, 2 Bde., 1. Band Faksimiles, 2. Band Übertragungen).

J. Werner, Notkers Sequenzen (1901).

Th. Hampe, Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit (1902).

G. Holz, Franz Saran und Ed. Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift (Faksimile und Übertragung, 1902, 2 Bde.).

Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (Int. M.-G. Sammelb. IV. 1 [1902]).

—— Die 50 Beispiele Coussemakers a. d. Handschr. v. Montpellier (das. V. 2 [1904]).

Konrad Gusinde, Aus der Sterzinger Sammelhandschrift (Festschr. des Breslauer germanistischen Vereins 1902, mit Nithart-Melodien).

Rob. Maude Moorson, A historical companion to hymns ancient and modern (1903).

Edm. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. die Blasinstrumente (1903).

Pierre Aubry, Aufsätze über die Melodien der ältesten Troubadours in der Revue musicale (1904—1905).

Franz Saran, Der Rhythmus des französischen Verses (1904).

Guido Gasperini, Storia della semiografia musicale (1905).

XII. Kapitel.

Die Anfänge der mehrstimmigen Musik.

§ 38. **Das Organum** (Die Diaphonie).

Unsere eingehenden Untersuchungen der Berichte der Schriftsteller des Altertums haben die Gewißheit ergeben, daß dem System der Musik der Griechen die Mehrstimmigkeit im Prinzip fremd gewesen ist und daß gegenteilige Ansichten, welche seit dem Wiederaufleben des Interesses für die antike Kultur immer wieder von einzelnen Gelehrten aufgebracht worden sind, der positiven Unterlagen entbehren und nicht aufrecht erhalten werden können. Der allerdings unanfechtbare Rest, der bei strenger Prüfung von der ganzen Mehrstimmigkeit bei den Alten übrig bleibt, ist die Verzierung, Figurierung einer Melodie in einem Begleitinstrument oder der Singstimme, während eine zweite Stimme dieselbe Melodie schlicht und unverziert vorträgt. Dieses Ergebnis steht bestens im Einklange mit der den Völkern des Orients auch heute eigenen Neigung zu reicher melismatischer Ausschmückung und ihrer das ganze Mittelalter überdauernden und noch heute nicht überwundenen Abneigung gegen die harmonische Musik. Mit Recht verweist bereits Gerbert nachdrücklich auf dieses schwerwiegende Argument gegen alle Versuche, den alten Griechen Polyphonie zu imputieren (De cantu et musica sacra etc. [1774] II. S. 108): ‚Haud equidem diffiteor rem miram videri, hoc musicae polyphonae genus tamdiu latere potuisse, cum tamen nihil frequentius olim fuerit apud cultos gentes quam musica eaque apud Graecos praesertim exculta adeo sit tantoque in pretio habita. Cur vero quis non magis miretur, illud, postquam in Occidente in usu esse coepit medio aevo, a Graecis tamen semper neglectum fuisse toto etiam medio aevo, quo adhuc orientale imperium utcumque stabat ac sic ingenio vigebant Graeci, ut terris postea pulsi exules culturam ingenii scientiarumque Latio inferrent?‘

Der erste ästhetisierende Musikhistoriker, der in der Begeisterung für die Melodie und damit sowohl für die moderne (begleitete) als die antike (absolute) Homophonie in der Polyphonie, der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, eine barbarische Erfindung erblickte, ist wohl J. A. Scheibe, der im Kritischen Musikus (1745, S. 753) das »verwirrte Tongewebe« geradezu als ein »Kennzeichen der Barbarey oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft« bezeichnet. Ihm schloß sich vielleicht J. J. Rousseau an mit

der bekannten Bemerkung (Dictionnaire de musique [1767] Art. ‚Harmonie‘) »il est bien difficile de ne pas soupçonner, que toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare« und einige Zeilen vorher: »il était réservé aux peuples du Nord .... de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art«.

In der Tat ist, wie es scheint, der Ursprung der mehrstimmigen Musik bei den Völkern des nördlichen Europa zu suchen, wenn auch die Frage einstweilen noch offen gelassen werden muß, ob bei den Kelten oder bei den Germanen .. Mancherlei Anzeichen weisen darauf hin, daß der uralten keltischen Musikkultur die Mehrstimmigkeit schon zu einer Zeit eigen gewesen sein muß, wo die südeuropäische Kultur von derselben noch keine Ahnung hatte. Ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, Gerald de Barry (Giraldus Cambrensis), berichtet in seiner Beschreibung von Wales (Descriptio Cambriae I. VI. p. 189) von einer komplizierten Vielstimmigkeit bei den Bewohnern dieses Landes und von einer einfacheren (zweistimmigen) Form derselben bei den Bewohnern des nördlichen England (speziell Northumberland): »In Borealibus quoque Majoris Britanniae partibus trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi qui partes illas inhabitant simili canendo symphoniace utuntur harmonia, binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante«. Besonderes Gewicht und höchstes Interesse erlangt der Bericht des Giraldus durch den weiteren Zusatz, daß diese Art der Musikübung bei beiden Völkern zu seiner Zeit (im 12. Jahrhundert) bereits durch die Gewöhnung langer Jahrhunderte eine allgemeine, volkstümliche geworden sei (»nec arte tamen sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina jam converso«) und selbst Kinder dieselbe ohne eigentliche Unterweisung handhabten (»pueris etiam ... et fere infantibus cum primum a fletibus in cantus erumpant eandem modulationem observantibus«). Die Vermutung des Giraldus, daß die wiederholten normannischen Invasionen diese Art des zweistimmigen Singens aus Skandinavien nach dem britischen Inselreiche verpflanzt hätten, sei wenigstens registriert (»Angli vero quoniam non generaliter omnes sed boreales solum hujusmodi vocum utantur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus, qui partes illas insulae frequentius occupare et diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt«). Da das betreffende Kapitel des Giraldus überschrieben ist »De symphonicis, eorum cantibus et cantilenis organicis«, und Giraldus hervorhebt, daß die mancherlei verschiedenen Stimmbewegungen

(‚discrimina vocum varia‘) schließlich stets in eine Konsonanz einmünden (»in unam denique consonantiam convenientia«) und überhaupt das Ensemble als ‚organica cantilena‘ bezeichnet, so scheint jeder Zweifel ausgeschlossen, daß die von Giraldus beschriebenen Gesangsmanieren dem entsprechen, was seit dem 9. Jahrhundert mit dem Terminus technicus »Organum« bezeichnet wurde.

Es ist nun weiter schwerlich zufällig, daß der älteste Zeuge für die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges unter dem Namen Organum ein dem britischen Inselreiche angehöriger Philosoph ist, nämlich der wahrscheinlich in Irland geborene Scotus Erigena (gest. 880 zu Oxford). Man hat sich allzusehr daran gewöhnt, das Organum mit dem Namen des Mönchs Hucbald von St. Amand in Flandern in Verbindung zu bringen und daher diese primitiven Formen der Mehrstimmigkeit im Sinne der Lehren zu beurteilen und auszudeuten, welche die unter Hucbalds Namen erhaltenen Schriften wenigstens bei oberflächlicher Bekanntschaft ergeben. Daher steht denn in allen Musikgeschichten zu lesen, daß den Anfang der Mehrstimmigkeit in der Musik ein fortgesetztes Parallelsingen zweier Stimmen in Quinten oder dreier Stimmen in Quinten und Oktaven gebildet habe, wie solches in der Tat eine Anzahl Beispiele der Hucbald zugeschriebenen Musica enchiriadis und besonders der Scholien zu derselben (sämtlich bei Gerbert Script. I. Bd.) belegen. Das Schreckgespenst dieser dem modernen Musiker direkt kunstwidrig dünkenden fortgesetzten falschen Parallelfortschreitungen verlor nur wenig von seiner Fürchterlichkeit durch die Bestimmung, daß das Organum mit einer gewissen Bedächtigkeit (modesta morositate) vorzutragen sei, wobei ja weniger die schneidenden Folgen der Quinten und Oktaven als vielmehr der Wohlklang der einzelnde Akkorde zur Geltung kommen konnte. Rätselhaft blieb für das heutige Musikgefühl trotz aller Hinweise auf die Mixturregister der Orgel und das Phänomen der Obertöne, daß jemals längere Zeit und allgemein als schön sollte empfunden worden sein, was nun seit einem halben Jahrtausend als fehlerhaft und ohrenbeleidigend gilt. Erfreulicherweise konnte ich im zweiten Kapitel meiner »Geschichte der Musiktheorie« (1898) den detaillierten Beweis erbringen, daß jenes berüchtigte Parallelsingen in Quinten und Oktaven weder die ursprüngliche Form der Organum genannten primitiven Mehrstimmigkeit gewesen, noch auch jemals zu allgemeiner Anerkennung und Ausübung gelangt ist, vielmehr lediglich als das Schlußresultat von Versuchen Hucbalds betrachtet werden muß, die seiner Zeit übliche Art mehrstimmigen Singens in ein theoretisches System zu bringen. Selbst in den Schriften Hucbalds spielt dasselbe doch bei genauerer Analyse keineswegs

eine so dominierende Rolle, daß die landläufige Deutung sich aus ihnen als berechtigt erweisen ließe. Nimmt man das älteste Zeugnis, das des Scotus Erigena zum Ausgang, so versteht man sehr wohl den Entwicklungsgang der Lehre unter den Händen Hucbalds, mit dessen Namen man außer der zweifellos echten Harmonica institutio auch die von Hans Müller (»Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik« 1884) ihm abgesprochene Musica enchiriadis (nebst Scholien) und weiter auch zwei anonyme Traktate De organo in Verbindung zu bringen hat, welche ich den Kölner (bei Müller a. a. O. S. 20 abgedruckt) und den Pariser (bei Coussemaker Script. II) genannt habe. Hucbald ist ca. 840 geboren, im Todesjahr des Scotus Erigena (880) zum Priester geweiht und 930 oder 932 mit über 90 Jahren gestorben. Er kann daher sehr wohl im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts die ersten und im ersten Viertel des 10. Jahrhunderts die letzten der ihm zugeschriebenen Schriften verfaßt haben. Schließlich kommt zwar nicht allzuviel darauf an, ob er wirklich selbst der Verfasser aller dieser Arbeiten ist oder aber vielmehr nur der Begründer einer Lehre, welche im 9.—10. Jahrhundert die angedeutete Entwicklung genommen hat. Auf alle Fälle gehören die genannten beiden isolierten Traktate De Organo, die Harmonica institutio und die Musica enchiriadis wie auch die Scholien zu letzterem Werke inhaltlich eng zusammen, repräsentieren die wohlerkennbare Fortentwicklung einer Lehre durch einen Autor oder doch seine Schule, für welche eine längere Zeitdauer als die durch Hucbalds Lebenszeit gegebene in Anspruch zu nehmen, keinerlei zwingender Grund vorliegt. In dieser Richtung sind die Ergebnisse der gründlichen Studie Hans Müllers keineswegs unanfechtbare. Der große Fortschritt der Satzlehre, den nach Müller die Scholia enchiriadis bedeuten sollen, ist in Wirklichkeit nur das Verrennen in ein die normale Weiterentwicklung nur störendes und hemmendes Theorem. Der Versuch Oskar Pauls (1865 in den ‚Wiener Rezensionen', auch in seiner »Geschichte des Klaviers« 1868), das böse Parallelsingen in Quinten und Oktaven durch die Annahme aus der Welt zu schaffen, die Stimmen hätten nicht gleichzeitig sondern nacheinander, also nach Fugenart, die Melodiebruchstücke vorzutragen, entbehrt jeder positiven Unterlage und widerspricht derart allen Überlieferungen, daß er mit Recht heute kaum mehr von irgend jemandem ernst genommen wird. K. Stumpfs Versuch (Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik [1897] S. 43), gar bereits für die alten Griechen in der »Antistrophie« etwas Ähnliches zu konstruieren, ist mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen.

Fragen wir nun zunächst nach dem Wesen des Organums, so ist dasselbe offenbar die erste Form der Improvisation einer

zweiten Stimme zu einer fertig vorliegenden Melodie gewesen und gehört in diesem Sinne mit dem späteren Déchant sur le livre und Fauxbourdon in eine Kategorie. Diese Improvisation richtete sich nach sehr einfachen, mechanisch zu handhabenden Regeln und bedurfte deshalb nicht einer Notierung der Zusatzstimmen. Allerdings muß es aber immerhin Verwunderung erwecken, eine solche Improvisation zu einer Zeit aufkommen zu sehen, welcher auch die überkommenen Melodien (natürlich in der Hauptsache solche des liturgischen Gesanges) noch nicht in direkt lesbarer Form vorlagen, in der vielmehr die Neumenschrift ohne Linien noch die herrschende Form der Notierung war. Die Zumutung, zu einer wenn auch wohl bekannten, so doch nur in der Erinnerung festgehaltenen Melodie eine stark abweichende Gegenstimme zu improvisieren, ist eine so starke, daß der Gedanke nahe liegt, daß man doch für die Hauptmelodie Mittel zweifelloser Feststellung hatte oder fand, und daß daher das Aufkommen der Buchstabennotierung mit *A—G* oder auch *a—p* in ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufkommen des Organums gebracht werden muß. Die für das 10. Jahrhundert verbürgte Verwendung derselben für Instrumentalmusik ist kein Gegenbeweis und der Wortlaut eines der Zeugnisse (Pseudo-Bernelinus bei Gerbert Script. I. 318) »quibus organa nostra notata sunt« kann sogar als direkter Beweis dafür gedeutet werden. Das älteste erhaltene Beispiel eines Organum außerhalb der Traktate Hucbalds (in welchen zur Notierung die Dasiazeichen verwendet sind) ist nun in der Tat mit Buchstaben (c—n) notiert. Es findet sich in einem angeblich zu Ende des 10. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Cornwallis (!) geschriebenem Kodex der Bodleiana zu Oxford (Bodley 572) und wurde zuerst 1890 von W. H. Wooldridge in phototypischem Faksimile herausgegeben in The musical notation of the middle ages (Publikation der Plainsong and mediaeval music society; auch als Early english harmony 1897, Tafel I). Oskar Fleischer hat das kleine Stück in der Vierteljahrsschrift f. M.-W. VI. S. 424 ff. besprochen und analysiert; Wooldridge akzeptiert (Oxford history of music I. S. 93) seine Deutung, sowohl bezüglich der Tonhöhe als des Rhythmus. Fleischers Deutung läßt aber eine Lücke, nämlich bezüglich des zwischen den Buchstaben *g* und *f* auftretenden rätselhaften Zeichens ⊣, von dem er sagt, daß am besten die Stufe *f* dafür passe, das er aber als Verlängerungszeichen (? doch nur das erste Mal) deutet. Der Hinblick auf das mit *a—p* notierte Antiphonar von Montpellier hat ihn aber von der richtigen Spur abgebracht. Durch die Scholien der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 209) ist nämlich auch die Notierung mit *A—P* im Sinne einer durch zwei Oktaven laufenden

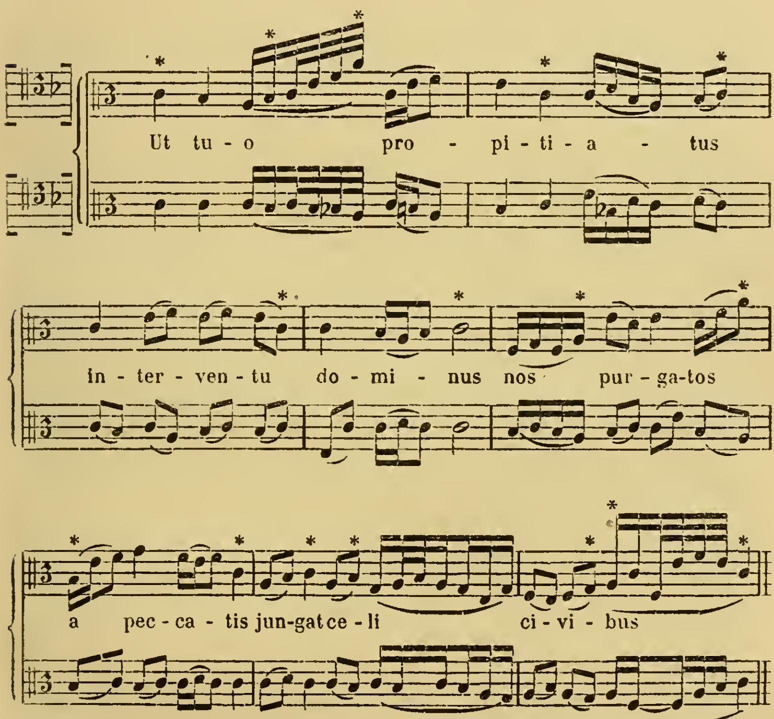
Durtonleiter belegt (fränkisch, c—c^2); bei dieser liegt zwischen *f* und *g* die variable Stufe, welche alte Monochordmensuren (vgl. meine »Studien zur Geschichte der Notenschrift« S. 301 [Cod. Paull. 1493] und 307 [Gerbert Script. I. 347]) als *g*-minus (klein geschrieben *g* im Gegensatz zu *G*) oder *s* (synemmenon) bezeichnen. Liest man die Notierung in diesem Sinne, so rückt sie eine Terz höher. Für die rhythmische Lesung dürfte aber doch wohl die Choralmelodie (Hymne auf den hl. Stephanus) maßgebend sein, wie sie Wooldridge (Oxford history I. S. 92) aus dem Antiphonale Sariburiense mitteilt (dort hat die Melodie aber die der Deutung Fleischers entsprechende Lage, beginnend und schließend nicht mit *c*, sondern mit *a*; doch kann das ja eine spätere Verschiebung zufolge Mißverstehens der alten Notierung sein). Die Deutung der Punkte hinter einigen Buchstaben als Taktstriche oder doch signa divisionis trifft wohl nicht ganz, wenn auch beinahe das Rechte. Die Punkte treten nämlich auf, wo die beiden Stimmen in den Einklang oder die Oktave treten, was ausnahmlos bei Wortenden der Fall ist, ein paarmal aber auch inmitten eines Wortes; offenbar zeigen sie den Sängern bequem die Stellen an, wo sie in der Tonhöhe zusammentreffen müssen, was uns als eine der wichtigsten Dispositionen der Anlage eines Organums durch die Autoren bezeugt ist. Die rhythmische Lesung gebe ich in der folgenden Übertragung streng nach den Grundsätzen, die ich im dritten Buche entwickelt habe, wobei ich mich allerdings auf die Korrektheit der Textunterlegung des Manuskriptes verlassen muß, unter Zuhilfenahme der Punkte für einige Wortenden, wo die Tonzeichen sich häufen und wegen Raummangel aus der Reihe kommen. Das Gesamtbild sieht dann freilich ganz anders aus als bei Fleischer und Wooldridge. Die Notierung hat folgende Gestalt (unter Verzicht auf Faksimilierung):

h gfg. hkln. hklkh. higfgh. h kl kl kh. h gfg h
h hhg. hg˪f hgfgh k˪ih,i h. hg hf gh gh ch hih h.
Ut tuo pro piti atuſ tuſ interuentu dominuſ

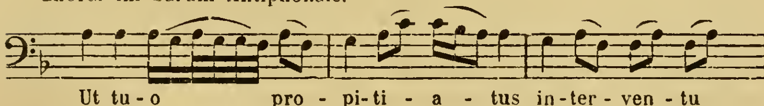
dedf kk k'iln. gkl m lklh. f g h. fg. efgf ece. dc,defh dklk h
ghgf ghh kgf. gh gh hihh. hi h. hg. hghgfe. fg gefd dfgh.
noſ purga toſ a pecca tiſ iungat ce li ci ui buſ.

Fleischers Auseinanderziehung der ganzen Melodie in lauter gleiche Noten (Halbe) mit weiteren Verlängerungen einiger der durch Punkte markierten, könnte natürlich nur ernstlich in Frage kommen, wenn jeder Note eine Silbe untergelegt wäre wie bei den Notkerschen Sequenzen. Eine Deutung, welche Rhythmus und

Reim des Textes ignoriert und trotz dieser damals noch neuen und darum selbstverständlich desto unverletzlicheren Gliederungsmittel die Hauptgliederungen an andere Stellen verlegt (sogar mitten hinein in Worte [propiti 𝄐 atus, coe 𝄐 li]), ist a limine abzulehnen. Meine hier folgende Übertragung des Stückes mag man mit Alt- oder aber mit Tenorschlüssel (und ♭) für beide Stimmen lesen; im ersteren Falle gibt sie dem rätselhaften ♮ die Bedeutung des *b* statt *h*, im zweiten bleibt dasselbe rätselhaft (*fis* statt *f*?), weist aber eine frappante Übereinstimmung der Unterstimme mit dem Choral des Sarum Antiphonale auf:
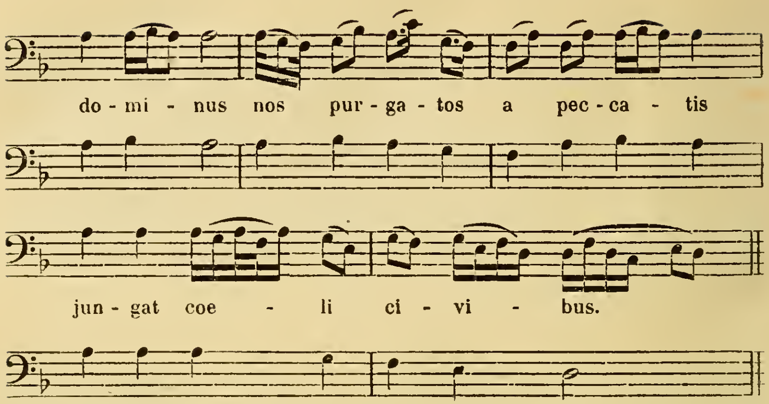


Choral im Sarum Antiphonale.



(Melodiekern.)





Angesichts dieses bis jetzt ältesten Denkmals verlieren die sonst so vagen und unbestimmt scheinenden frühesten Definitionen des Organum ihre Abstraktheit und gewinnen den Wert wirklich orientierender Aufschlüsse. Hören wir zunächst was uns *Scotus Erigena* zu sagen hat (De divisione naturae V. 4) »Quid de musica (?) nonne et ipsa a principio suo incipit quod vocant tonum et in symphonias sive simplices sive compositas movetur quas denuo resolvens tonum sui videlicet principium repetit cum in ipso tota et in vi et potestate subsistit«. Noch bestimmter in der seit Coussemaker (1852) oft angeführten Stelle: »Organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur voces *longe a se discrepantibus intensionis* et *remissionis proportionibus segregatae* dum vero sibi invicem *coaptantur* (!) secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos (!) naturalem quandam dulcedinem reddentibus«. Beide Stellen legen besonderen Nachdruck auf das *Auseinandertreten der Stimmen* und das *Wiederzusammenlaufen in den Einklang*, die zweite speziell bei der Definition des ‚organicum melos', die erste sicher ebenfalls im Hinblick auf dasselbe. Angesichts unseres Beispiels werden wir dieses Zusammenlaufen der Stimmen in den Einklang als nicht nur für den letzten Schluß eines Organum, sondern für alle Melodieglieder gemeint verstehen, wie das noch bestimmter der dem 10. Jahrhundert angehörende Kölner Traktat De Organo (s. oben) aussagt: »in plerisque particulis ad finem sese voces diversae conjungant«. Endlich ersehen wir aber aus dem Pariser Traktat De organo (s. oben), der ebenfalls noch zu den ältesten, am wenigsten durch theoretischen Schematismus veränderten Fassungen der Lehre gehört, daß auch der *Anfang* im Einklang das Normale ist.

wenigstens wo das Melodieglied mit dem »Finalis rector« beginnt: »Ante quam particula ejus (finalis rectoris) locum transcendat profecto organum legitimum silet. Si non ultra quam ad secundam supra terminalem pertingit ibi similiter responso organi caret« etc. Doch gehören der Kölner und Pariser Traktat De organo bereits zum Kreise der Hucbald-Schriften, bei denen man nicht weiß, wo der zugrunde liegende Usus aufhört und die spezifischen Theorien des Verfassers beginnen.

Der Entwicklungsgang der Lehre Hucbalds ist in der Kürze der, daß die Quarte (nicht die Quinte) und zwar unterhalb (!) der Hauptstimme (Organum subhaerens) als das Normalintervall gilt, bis zu welchem die Stimmen auseinandertreten und aus dem sie bei den Wortschlüssen wieder zum Einklang zusammentreten. Aber obgleich offenbar dieses Auseinander- und Wiederzusammentreten der Stimmen ursprünglich der Hauptgesichtspunkt für die Führung der Organalstimme ist, so kapriziert sich doch Hucbald mehr und mehr darauf, die Parallelbewegung in Quarten als die Hauptsache anzusehen und alle Abweichungen von derselben zu Ausnahmen zu stempeln, die besondere Erklärung erfordern. Schon der Kölner Traktat definiert: »Diaphoniam seu organum constat ex diatessorum symphonia naturaliter derivari« und stellt das Zusammenlaufen in den Einklang als zweites Gesetz auf, durch welches die Erfüllung des ersten häufig unmöglich werde. Er muß aber auch zugeben (zweifellos im Hinblick auf die Praxis seiner Zeit), daß manche Melodieglieder überhaupt nicht zum Quartenabstande kommen, sondern nur Sekunden und Terzen zeigen, was er als uneigentliches Organum bezeichnet (»Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis tertiana et secundana etiam conlatione per quaedam membra abusivum organum ponimus«). Den breitesten Raum nehmen bei Hucbald die Versuche ein, die Abweichungen von dem ersten Gesetz (Quartenabstand) zu motivieren. Im Kölner Traktat steift er sich darauf, daß die Organalstimme nicht unter die Untersekunde der Finalis hinabsteigen dürfe (organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui finali rectori fuerit subsecundus), d. h. also daß unter Umständen ein längeres Stillstehen der Organalstimme auf folgenden Tönen stattfindet:
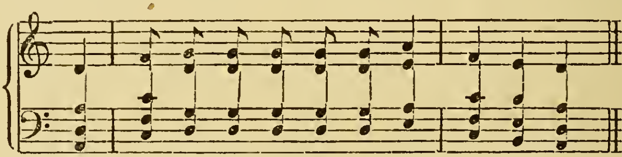
im	Protus	(Finalis *d*)	auf	*c*.
»	Deuterus	(» *e*)	»	*d*.
»	Tritus	(» *f*)	»	*e*.
»	Tetartus	(» *g*)	»	*f*.

Dagegen bezieht die Musica enchiriadis die Stillstände auf gewissen Tönen darauf, daß die Fortsetzung der Quartenparallelen

durch einen in den Weg tretenden Tritonus unmöglich wird. Von diesem kann zwar eigentlich nur für die Kombination *f h* die Rede sein; aber inzwischen hat Hucbald seine seltsame, das Verhältnis der vier Finaltöne fortgesetzt reproduzierende Grundskala aufgestellt:

G A͡B c* ‖ *d e͡f g* ‖ *a h͡c′ d′* ‖ *e′ fis′ g′ a′* ‖ *h′ cis″͡d′
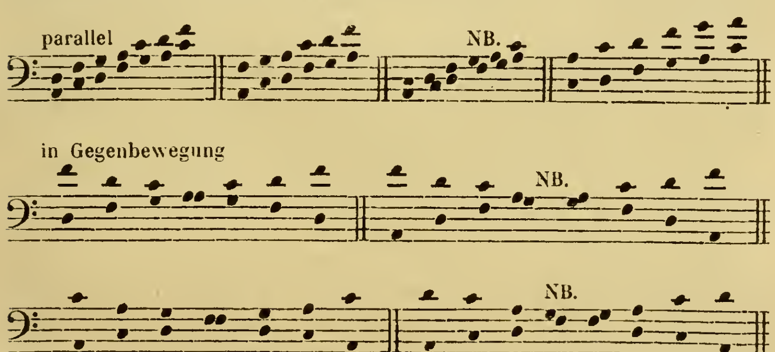
in welcher sich mehr solche Gelegenheiten finden (*B e*, *f h*, *c′ fis′*, *g′ cis″*), woraus sich aber nur mehr Stillstände des Organums auf *c* und *g* ableiten lassen, da *d′* und *a′* nicht ernstlich für das Organum in Frage kommen können (sie müßten ja *fis′* und *cis″* für den Cantus firmus voraussetzen). Das Ergebnis ist also ein ganz verschiedenes. In der Musica enchiriadis ist aber überhaupt derart zur Behandlung der Parallelführung in Quarten als Hauptgesetz fortgeschritten, daß das zweite Gesetz ganz in den Hintergrund tritt. Durch Verdoppelung der Organalstimme oder auch beider Stimmen in der höheren Oktave (ja Verdreifachung, mit Hilfe von Instrumenten) entstehen hier jene berüchtigten Mixtur-Wirkungen:



und damit ergibt sich nun mittelbar auch ein Quinten-Organum (vgl. die beiden Mittelstimmen), dem aber noch keine Wichtigkeit beigelegt wird. Erst die Scholien der Musica enchiriadis tun den letzten Schritt, an Stelle der Parallelität in Quarten auch gleich prinzipiell die in Quinten zur Grundlage zu machen (die Organalstimme in der Unterquinte der Hauptstimme), doch auch nur als eine neue Möglichkeit neben der alten. Wir sehen also, daß es ganz und gar nicht berechtigt ist, die fortgesetzten Quintenparallelen als das Grundwesen des Organum zu betrachten und daß diese Phase der Musikgeschichte einer gründlichen Andersformulierung bedarf.

Rätselhaft bleibt aber immerhin, wie überhaupt die Quarte zu einer so hervorragenden Rolle im zweistimmigen Satze kommen konnte. Denn nicht nur erkennt dieselbe tatsächlich die fernere Entwicklung der Lehre zunächst bei Guido von Arezzo an, der das Quintenorganum verwirft und mit seiner Neuformulierung der Theorie des Zusammenlaufens in den Einklang bei den Distinktionen

der alten Lehre wieder näher kommt, sondern auch die ältesten Monumente bestätigen, daß in der Tat Quartenparallelen nicht gescheut wurden (in dem Ut tuo propitiatus sind sie jedoch nicht gehäuft). Hucbalds antikisierende Tendenzen (im Hinblick auf die hervorragende Stellung der Quarte in der griechischen Theorie) dafür verantwortlich zu machen und etwa anzunehmen, daß das Organum bereits von Anfang an vielmehr eine Parallelbewegung in Terzen gewesen wäre, nur mit Anfang und Ende jedes Melodiegliedes im Einklange wie im späteren Gymel (§ 39), ist wohl etwas gewagt, wenn auch nicht unsinnig. Vielleicht muß man aber, um eine Lösung des Rätsels wenigstens zu ahnen, an die in der Ursprungsheimat der Mehrstimmigkeit damals noch nicht untergegangene halbtonlose Pentatonik denken, welche nicht nur ganz von selbst auf Quartenparallelen (untermischt mit Terzenparallelen und Quintenparallelen) führt, sondern sogar den unglaublich klingenden Bericht des Giraldus glaubhaft macht, daß beim Ensemblegesang der Walliser jeder eine andere Melodie gesungen habe. Denn vorausgesetzt nur, daß alle sich innerhalb derselben pentatonischen Skala hielten und am Schluß in den Einklang bzw. die Oktave zusammentraten, konnte der Effekt in der Tat gar kein schlimmer werden und blieb auf alle Fälle weit zurück hinter den Komplikationen unserer heutigen Mehrstimmigkeit. Ein paar zweistimmige Kombinationsproben mögen das Gesagte verdeutlichen (ich wähle die Stimmung in der Quintenreihe *F C G D A*; vgl. § 30 S. 62):
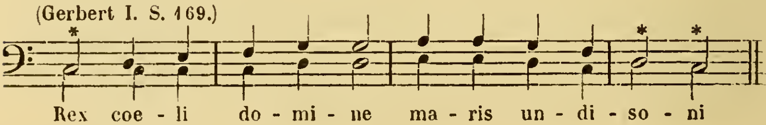


Daß eine freie Entfaltung der Mehrstimmigkeit bereits innerhalb der Schranken halbtonloser Pentatonik nicht nur auf Quintenparallelen, sondern auch auf Sekundfolgen (vgl. NB.) führen konnte, welche dann auch unbehelligt in eine neue, die Pentatonik abstreifende Ära übergingen, ist nicht nur sehr wohl glaubhaft, sondern wird gerade durch die ältesten Monumente der mehrstimmigen

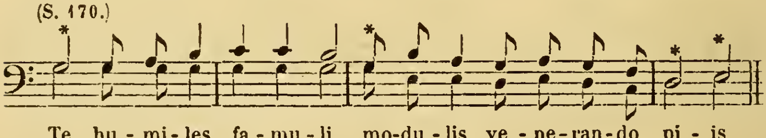
Musik anscheinend bestätigt. Mit dem Moment, wo die fortgesetzte Begleitung einer Melodie mit Konsonanzen (Oktaven, Quinten, Quarten) als eigentlicher Ausgangspunkt der Mehrstimmigkeit aufgegeben werden muß, schwindet die Möglichkeit, ein eigentliches Kindheitsstadium, eine Entwicklung ab ovo für die neue Kunstgattung anzunehmen und muß vielmehr damit gerechnet werden, daß es sich wenigstens zum Teil zunächst um Assimilierung aus einer absinkenden alten Kultur herübergenommener Elemente handelt. Nur so glaube ich den merkwürdigen Umstand erklären zu können, daß gleich die ersten Belege mehrstimmiger Musik mit so komplizierten figurativen Umschreibungen operieren und erst im 12. Jahrhundert im Déchant ein Abklärungsprozeß zu einfacheren, leicht faßlichen und leicht formulierbaren Bildweisen sich vollzieht.

Die kleinen Schulbeispiele bei Hucbald (Musica enchiriadis) und Guido lassen erkennen, daß die particulae, bei deren Schluß die Stimmen in den Einklang zusammenliefen, nicht immer so klein bemessen wurden wie in dem Ut tuo propitiatus, d. h. daß nicht sowohl die einzelnen Worte als vielmehr die Distinktionen, die Interpunktionsstellen die Stimmen zusammenführen, z. B.:

(Gerbert I. S. 169.)
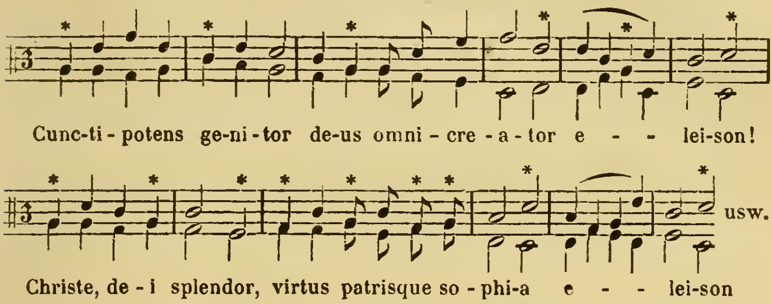


(S. 170.)
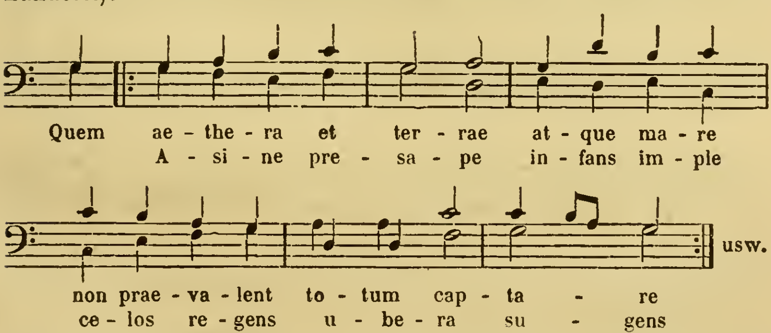


Ob angesichts des Ut tuo propitiatus, bei dem nach Wooldridges Nachweis der Cantus principalis Unterstimme ist und auch schon Kreuzungen vorkommen, überhaupt daran festgehalten werden kann, daß das von Hucbald gelehrte Organum unter dem Cantus firmus die ältere Form, also die höhere Lage der Gegenstimme erst später aufgekommen ist, kann in Frage gestellt werden, zumal es Hucbald selbst für nötig hält, das von ihm beschriebene Organum als »subhaerens« zu bezeichnen. Jedenfalls kennt Guido neben dem Organum sub voce auch das Organum supra vocem und lehrt auch Fälle von Stimmenkreuzung; damit scheint aber wie gesagt das Organum nur seiner ursprünglichen Form näher gebracht. Die Beispiele des etwa um 1100 zu setzenden »Mailänder« Traktats
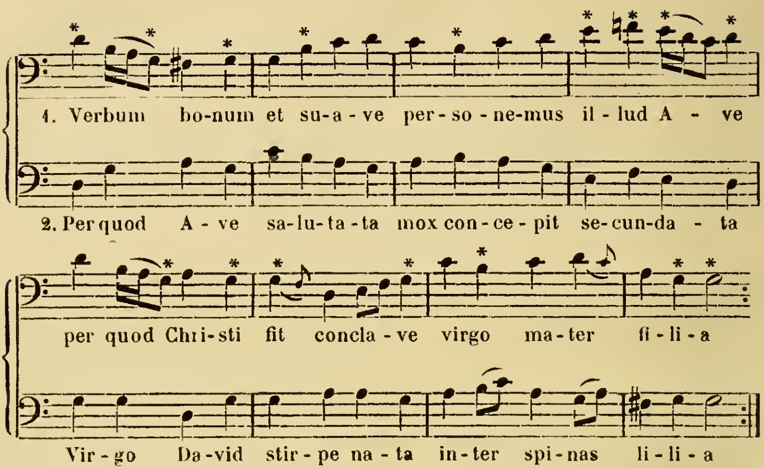
Ad organum faciendum stehen durch vermehrte Zusammenführung der Stimmen in den Einklang oder die Oktave dem Ut tuo propitiatus wieder sehr nahe, z. B.:
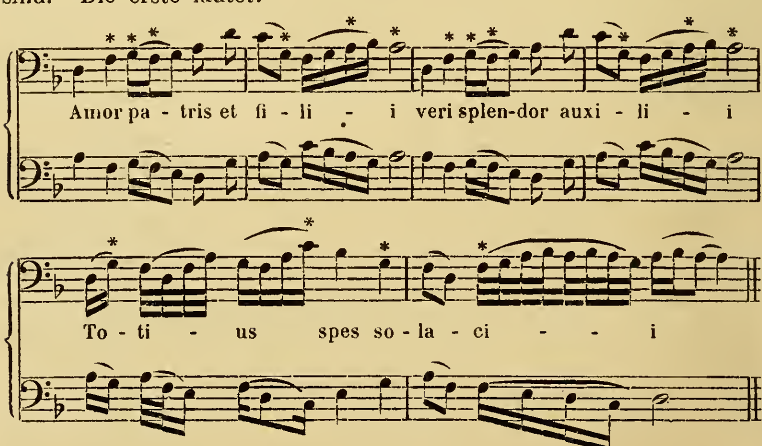


Zur Gattung des älteren Organums gehören auch alle die choraliter notierten zweistimmigen Tonsätze des 12., 13. und noch späterer Jahrhunderte, gleichviel ob die Notenformen sich äußerlich als Neumen darstellen oder quadratische Gestalt annehmen, so daß sie auf den ersten Blick für Mensuralnoten gehalten werden. Im allgemeinen wird man nicht fehlgehen, wenn man für alle zwei-, ja auch dreistimmigen Gesänge, in denen mehrere Stimmen gleichzeitig denselben Text singen, Abhängigkeit des Rhythmus von der Wortbetonung annimmt (nach den bisher festgehaltenen Gesichtspunkten). Meist sind solche Gesänge sequenzartig syllabisch gesetzt, wenn nicht wirkliche Sequenzen so z. B. folgender »Biscantus« (Gerbert De cantu etc. II. 109 aus einem St. Blasianer Kodex des 13. Jahrhunderts):
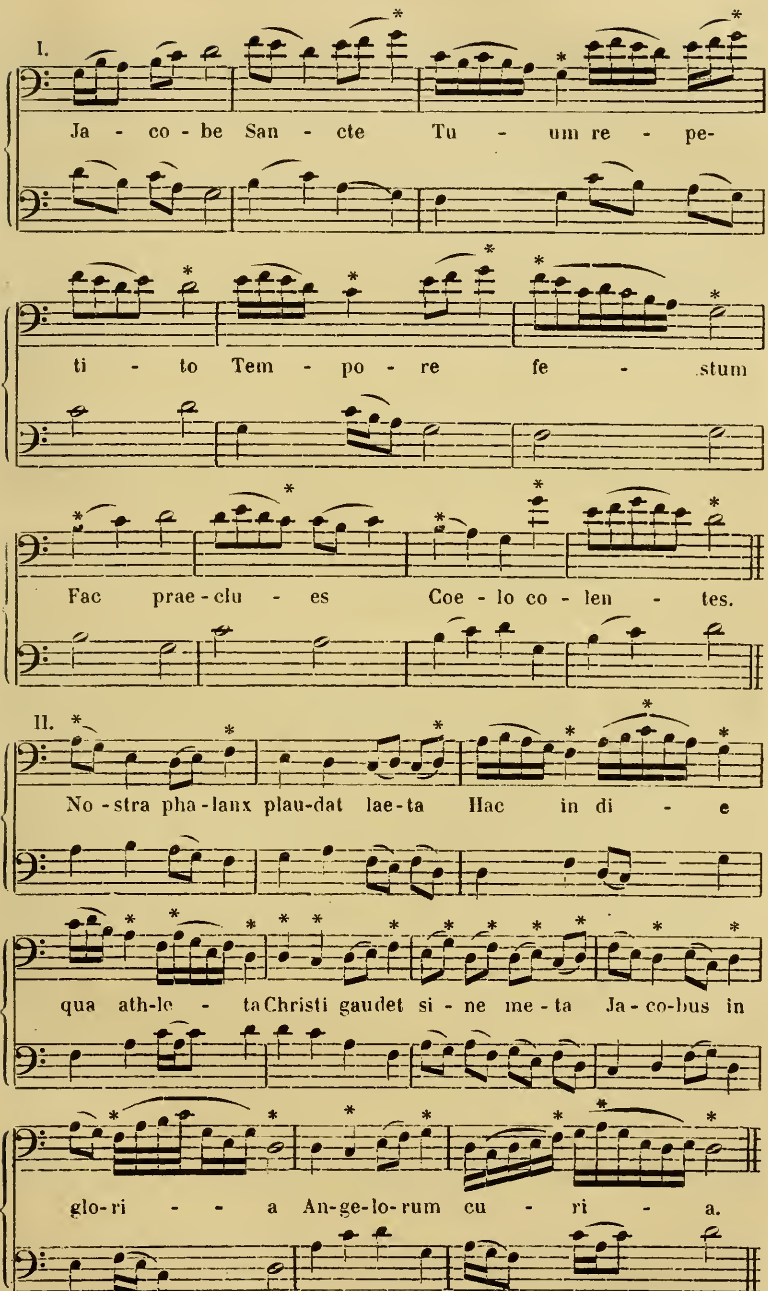


ebenso das leider nicht mit Bestimmtheit zu entziffernde, dem 11. Jahrhundert angehörende Mira lege (Coussemaker, Histoire de l'harmonie pl. XXIII nach Paris Bibl. Nat. M. 1159), auch die Sequenz aus dem 12. Jahrhundert Verbum bonum et suave (das. pl. XXIV —XXV aus Bibl. Douai MS. 124) mit der Anfangsstrophe:



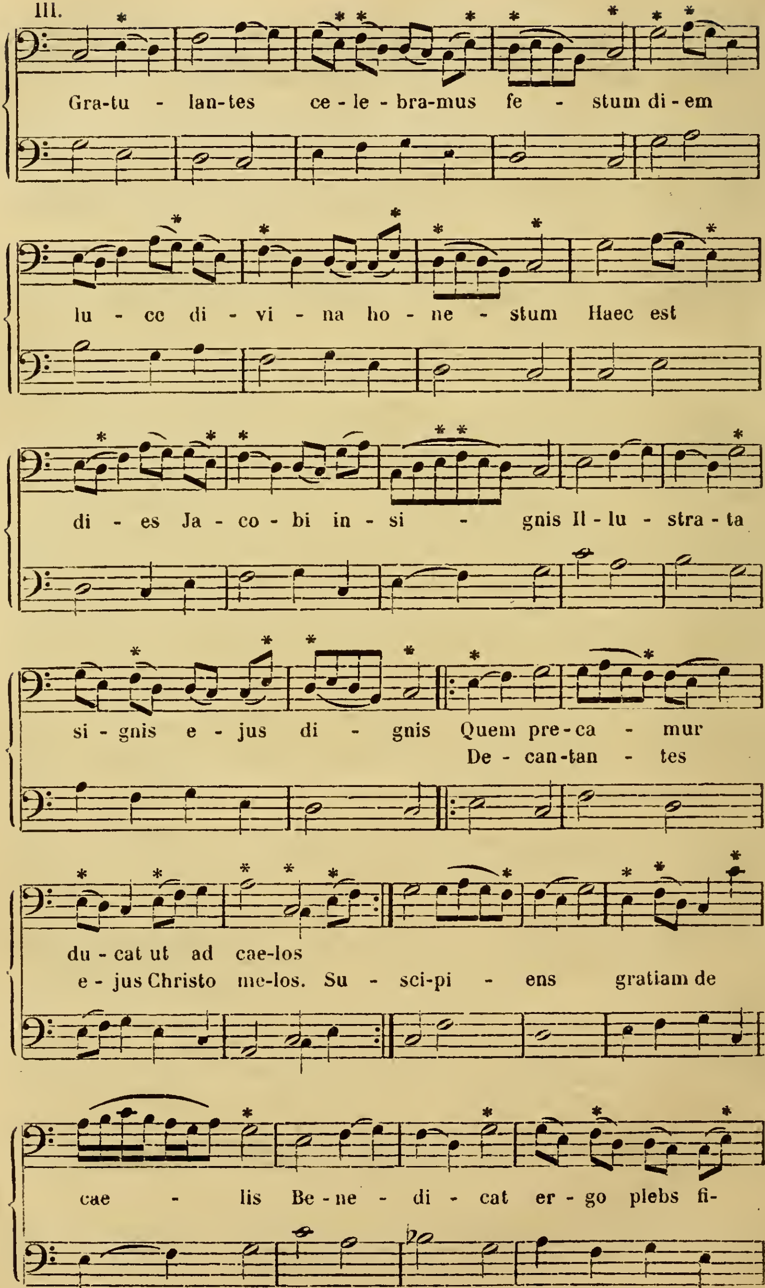
Ganz dieselbe freie Verfügung beider Stimmen über dieselbe Tonlage und daher die fortgesetzte Stimmenkreuzung, welche beim lebendigen Vortrage bald die eine bald andere mehr hervortreten läßt, zeigt auch die Sequenz Amor patris et filii (Facsimile in Early english harmony [Brit. Mus. Burney 357]) aus dem 13. Jahrhundert; auch in dieser ist nur die erste Strophe durch Melismen verbrämt, während die Folgestrophen fast durchweg syllabisch komponiert sind. Die erste lautet:
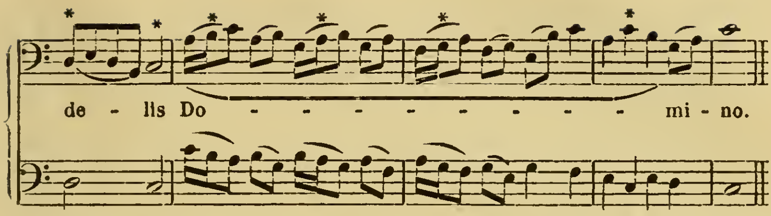


Auch die von Dreves (Analecta hymnica XVII S. 226 ff.) mitgeteilten ca. 1140 niedergeschriebenen zweistimmigen Gesänge zu Ehren des heil. Jakob von Compostella zeigen durchaus dieselbe Satztechnik:


I.
Ja - co - be San - cte Tu - um re - pe-
ti - to Tem - po - re fe - stum
Fac prae - clu - es Coe - lo co - len - tes.
II.
No - stra pha - lanx plau - dat lae - ta Hac in di - e
qua ath-le - ta Christi gaudet si - ne me - ta Ja - co - bus in
glo - ri - - a An - ge - lo - rum cu - ri - a.

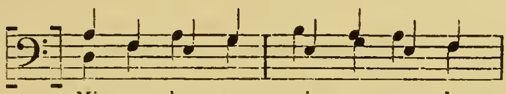
III.


Gra-tu - lan-tes ce - le - bra-mus fe - stum di - em
lu - ce di - vi - na ho - ne - stum Haec est
di - es Ja - co - bi in - si - gnis Il - lu - stra - ta
si - gnis e - jus di - gnis Quem pre - ca - mur
De - can-tan - tes
du - cat ut ad cae-los
e - jus Christo me-los. Su - sci-pi - ens gratiam de
cae - lis Be - ne - di - cat er - go plebs fi-



Daß die Neumierung des ‚Domino' (Schluß von III) das Schema glatt füllt, wenn man jeder Neume den Wert einer Zeiteinheit beimißt, ist ein schwerwiegender Beweis für unsere Deutung der Notierungen des Organum purum (s. unten S. 156).

Daß auch das Mira lege (vgl. S. 147) ähnlich für beide Stimmen über dieselbe Tonlage verfügt, ist sehr wahrscheinlich, so daß die Stimmen um eine Oktave näher zusammenzurücken wären als in Coussemakers Übertragung, also etwa so:



Doch sehe ich mangels nicht nur jedes Schlüssels, sondern auch einer wirklich zweifellosen Erkennbarkeit der einzelnen Intervalle von einem vollständigen Übertragungsversuche ab.

So einleuchtend die Annahme einer Entwicklung des Organum in der Richtung gesteigerter Gegenbewegung ist, wenn man in dem Hucbaldschen Parallelorganum die ursprüngliche Form sieht, und so hübsch sich die neue Form aus Guido, dem Mailänder Traktat Ad organum faciendum und Johannes Cotton belegen läßt, so schrumpft doch der Wert dieser Unterscheidungen stark zusammen, sobald man sich genötigt sieht, das Parallelorganum als Grundlage aufzugeben. Wenn auch den Darstellungen der genannten Autoren, besonders Guidos die Bedeutung einer Reaktion gegen das durch Hucbald aufgebrachte Parallelsingen wird zuerkannt werden müssen, so scheint doch die Gegenbewegung von allem Anfange an für Anfang und Schluß der Melodieglieder der Hauptgesichtspunkt zu sein und Parallelbewegung nur für die mittleren Partien derselben in Betracht zu kommen, die — nach dem Ut tuo propitiatus zu schließen — anfänglich von geringer Ausdehnung waren. Wohl scheint es, daß der Spielraum für die Entfernung der Stimmen voneinander anfänglich kleiner gewesen ist und die in dem Ut tuo propitiatus noch vereinzelten Oktaven statt des Einklanges allmählich immer häufiger wurden; trotzdem behält aber die ganze Kompositionsweise, sobald man die schematischen Schulbeispiele

der Musica enchiriadis aus dem Spiele läßt, in der Hauptsache dasselbe Aussehen, und man steht bei den verschiedenen Autoren von Traktaten eigentlich nur abweichenden Formulierungen der Lehre gegenüber, welche ich in meiner Geschichte der Musiktheorie des längeren und breiteren dargestellt habe, hier aber übergehen kann, da wir hier nach der Entwicklung der praktischen Kunstübung selbst fragen. Viel wichtiger für diese ist aber zweifellos das auch bereits bei Hucbald erkennbare häufige Stillstehen des Organums auf einem Tone, während die Hauptstimme sich bewegt. Die schon angedeuteten Versuche der Motivierung dieser Stillstände mögen uns auch nicht eingehender beschäftigen; dagegen interessiert es uns, zu erfahren, welche Töne es sind, auf denen das Organum stehen bleibt.

Die drei Töne, auf welche sowohl nach Hucbalds späterer Lehre als nach Guido die Organalstimme vorzugsweise sich festsetzt, sind *c*, *f* und *g*, sehr bemerkenswerterweise die Tiefengrenzen der drei ursprünglichen und längere Zeit alleinigen Lagen des Guidonischen Hexachords. Wenn auch bestimmt die Solmisationslehre in ihren Anfängen von ganz anderen Gesichtspunkten ausgeht (vgl. S. 184), so hat doch möglicherweise dieses merkwürdige Zusammenstimmen Bedeutung gewonnen für die Entwicklung des allmählich bestimmter hervortretenden Harmoniegefühls und zwar in dem der Musik des Altertums fremderen Dursinne. Der Begriff des »Grundtones« im modernen Sinne beginnt hier sich bemerklich zu machen. Bestimmte Anhaltspunkte für eine solche Behauptung geben uns die Musikinstrumente des 10. Jahrhunderts. Zunächst steht fest, daß die kleinen damals von den Mönchen allgemein gebauten Orgeln Pfeifen durch eine oder zwei Oktaven mit der Stimmung:

c d e f g a h c′ (d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″)

disponierten, wie eine ganze Reihe auf uns gekommener Mensurae organicarum fistularum belegen. Dieselbe Stimmung bezeugt Notker (gleichviel ob der ältere oder jüngere) in dem althochdeutschen Traktat ‚Y uuizin darmite‘ (Gerbert Script. I. 98) für die Lira und Rota, zwei harfenartige Instrumente der Zeit. Ebenso steht sie fest für die Anlage der Tasten der Drehleier, die damals Organistrum hieß (vgl. die Odo zugeschriebene Anweisung ‚Quomodo organistrum construatur‘ bei Gerbert Script. I. 303). Das Organistrum hatte aber bereits damals, wie alte Reliefdarstellungen bezeugen, rechts und links neben dem Griffbrett zwei Bordunsaiten, welche unablässig denselben tiefen Ton gaben, während auf den beiden in der Mitte liegenden, im Einklang gestimmten Saiten mittels einer Klaviatur eine Melodie gespielt wurde. Auch der ganz analoge

Wirkungen ergebende Dudelsack hat ein hohes Alter, wenn sich auch seine Bordunpfeifen erst seit dem 14. Jahrhundert belegen lassen (E. Buhle, die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters [1903] S. 50). Von ganz besonderem Gewicht ist aber die um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßte Beschreibung des Viella genannten mit fünf Saiten bezogenen Streichinstruments durch Hieronymus de Moravia (Coussemaker Script. I. S. 153), in welcher ausdrücklich gesagt ist, daß eine der tiefsten Saiten neben dem Griffbrett liegt und nicht durch Greifen verkürzt werden kann (quae bordunus est aliarum . . . eo quod extra corpus viellae id est a latere affixa sit, applicationes digitorum evadit) und daß die Bordunsaite nur mitgestrichen oder mit dem Daumen angerissen wird, so oft sie mit dem jeweiligen Melodietone eine vollkommene Konsonanz bildet. Die drei von Hieronymus verzeichneten Stimmungen des Instrumentes sind:

I. 1. (Bordunsaite) *d*,	2. Saite *G*,	3. Saite *g*,	4. und 5. Saite *d'*.	
II. 1. » *d*,	2. » *G*,	3. » *g*,	4. Saite *d'*,	5. Saite *g'*.
III. 1. » *G*,	2. » *G*,	3. » *d*,	4. und 5. Saite *c'*.	

Endlich ist auch zu konstatieren, daß die keltische Chrotta (Crwth), welche schon Venantius Fortunatus (ca. 600) erwähnt, wenigstens später Bordune hatte; vielleicht besaß sie dieselbe aber auch schon in grauer Vorzeit. Die von Diodorus Siculus (zur Zeit Cäsars) der Lyra ähnlich genannten Instrumente der keltischen Barden waren sicher auch schon Crwths; Harfen hätte er nicht der Lyra verglichen. Sollte vielleicht in dem rätselhaften ‚bemol' des Giraldus (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. X), mit dem die virtuosen instrumentalen Ensembles der Walliser stets begannen und endeten auch so ein durchgehaltener oder doch immer wieder aufgesuchter Bordun-Ton zu suchen sein? (»Seu diatessaron, seu diapente chordae concrepent, semper tamen a bemol incipiunt et in bemol redeunt ut cuncta sub jocunda sonoritatis dulcedine compleantur — tam subtiliter modulos intrant et exeunt«, Opera Bd. 6, S. 186 ff.). Das ‚Ut tuo propitiatus' mit seinem immer wieder für die Wortschlüsse erreichten Anfangstone scheint auch zu diesen Ausführungen zu stimmen.

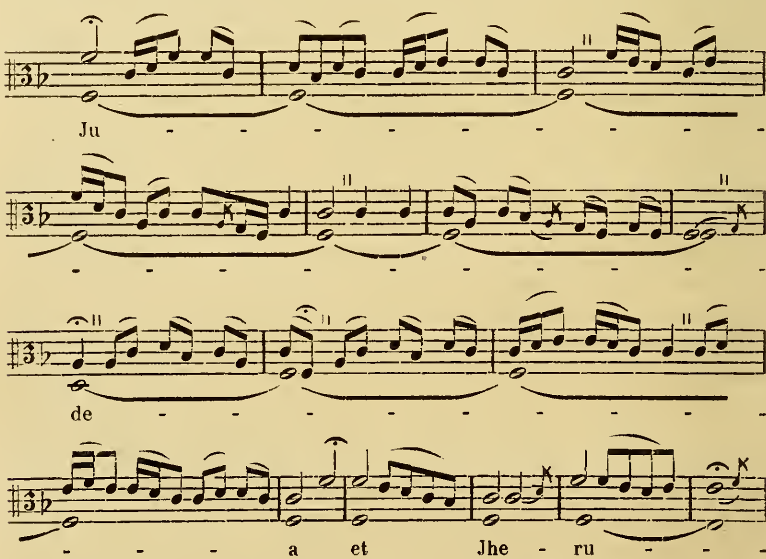
Ich betone diese mancherlei auf die Beliebtheit von Haltetönen in dieser Zeit hinweisenden Anzeichen, weil auffallenderweise unter den von den Mensuraltheoretikern des 12.—13. Jahrhunderts beschriebenen Formen des mehrstimmigen Tonsatzes unter dem Namen Organum purum eine auftaucht, die über einem nur wenige sehr lange Noten nicht eigentlich bestimmter Dauer aufweisenden Tenor eine leicht bewegte höhere Gegenstimme bringt. Wooldridge (Ox-

ford history of music I. 176) vermutet in diesem »reinem Organum«, das er mit Walter Odington für älter als die anderen Formen: Motetus, Rondellus, Cantilena, Conductus, Ochetus und auch das gemeine Organum (Organum communiter sumptum) hält, überständige Reste einer alten Manier melismatischer Improvisation zu den langen Noten des Chorals (survival of an old method of florid discant in free rhythm and extempore upon the long notes of the plainsong), übersieht aber dabei ganz, daß die Ausreckung der Töne des Chorals aller Wahrscheinlichkeit nach erst eine Folge solcher kontrapunktischen Exerzitien wurde, daß aber wohl selbst im Zeitalter des Déchant von den »langen Noten« des Chorals in solcher Allgemeinheit keinesfalls gesprochen werden darf. Man wird vielmehr doch schon wegen der Namensgemeinschaft an das Organum des 9. Jahrhunderts auch als Wurzel dieser Kompositionsweise denken müssen, wenn es auch verwunderlich scheint, wie dasselbe sich so nach zwei ganz verschiedenen Richtungen entwickeln konnte; denn das eigentliche Organum mit seinen divergierenden und wieder konvergierenden Stimmbewegungen besteht nicht nur zur Zeit der ersten Mensuraltheoretiker, sondern sogar noch zur Zeit des Johannes du Muris (nach 1300), der die beiden Arten des Organum, das mit Haltetönen und das ohne solche durch neue Namen schärfer scheidet, nämlich als Dyaphonia basilica und Dyaphonia organica. Die eigentliche »organale« Diaphonie ist aber die beide Stimmen gleich behandelnde und die über Haltetönen trägt den Namen basilica (von basis).

Vielleicht gibt der Umstand eine Erklärung für die Spaltung des Organums in zwei so verschiedene Zweige, daß bei der Dyaphonia basilica, wie wir sie mit Muris kurzweg nennen wollen, die reich melismatisch entwickelte höhere Stimme stets textlos ist. Franco von Paris (Ars cantus mensurabilis) zählt ausdrücklich das Organum zu den Kompositionen, welche in einer Stimme Text haben und in der anderen nicht (Gerbert Script. III. 12. Coussemaker Script. I. 130). Daß nicht etwa das ‚sina littera' dieser Definition den langen Noten des Tenor gilt, belegen die Denkmäler. Nachdem 1898 Wilhelm Meyer in dem sogenannten Antiphonarium Medicaeum (Plut. 29. 1. der Bibl. Laurentiana zu Florenz) den Sammelband von Kompositionen der vorfrankonischen Meister entdeckt hat, auf welchen der Anonymus IV bei Coussemaker Script. I. in seiner historischen Skizze Bezug nimmt, rückt der inhaltlich großenteils mit demselben übereinstimmende Cod. H. 196 der medizinischen Fakultät zu Montpellier, dessen teilweise Reproduktion in Coussemakers L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865) bisher die Hauptquelle für die Kenntnis der praktischen Komposition um 1200 waren, in

die zweite Linie, wenigstens soweit der Inhalt des Antiphonarium Medicaeum ebenfalls durch Faksimilierung oder Übertragung allgemein erreichbar geworden ist. Die bis jetzt einzige Auswahl ist die von Wooldridge im ersten Bande der Oxford history of music, und dankenswerter Weise wendet dieselbe gerade dem Organum purum besondere Aufmerksamkeit zu und gibt auch einige Bruchstücke in phototypischen Faksimiles. Diese bestätigen durchaus, daß die florierte Gegenstimme textlos ist. Die Frage ist nun, wie ist das zu verstehen? An eine Verwendung des meist nur aus ein paar Silben bestehenden Textes des untergelegten Choralbruchstückes auch für die Oberstimme ist nicht zu denken, da schon dieses Melismen in lange Töne auseinanderzerrt und die Vermutung nahe legt, daß gar nicht ein Gesangsvortrag desselben gemeint sein kann, sondern diese oft in weiten Abständen eintretenden Einzeltöne vielmehr einem Instrument und zwar der Orgel zugedacht sind. Daß um die Zeit, wo das ‚Organum‘ in der Literatur auftaucht, wenigstens nördlich der Alpen die Orgel bereits in den Klöstern eingebürgert war, beweist der bekannte Brief des Pabstes Johann VIII. (872—880) an den Bischof Anno von Freysing (Baluze, Misc. V. 480), in welchem er sich eine gute Orgel nebst einem geschickten Spieler ausbittet, der zugleich als Lehrer des Orgelspiels Dienste leisten kann (»Precamur autem ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis . . . deferas«). Wenn auch aus Hucbalds Bemerkung (Mus. enchir. Cap. XIV), daß ein sechsfaches Organum nur mit Heranziehung von Instrumenten möglich sei, hervorgeht, daß er an ein wirkliches Singen der Stimmen mit Menschenstimmen denkt (vgl. auch Gerbert Script. I. 154 die Anweisung, die Tonnamen beim Singen auszusprechen), so ist doch sehr wahrscheinlich, daß aus der Heranziehung der Orgel für die Gesangsübungen sich die Anfänge der wirklichen Orgelliteratur gebildet haben; dann aber wird man schwerlich umhin können, gerade das spätere Organum purum diesen zuzuweisen. Denn wenn es sich wirklich um Gesangskompositionen handelte, welche in ähnlicher Weise nur durch ein Choralmotiv angeregt wären wie etwa die Sequenzen (nur aber über dem Choralmotiv selbst als Basis), so würden dieselben in dieser Zeit der Hochblüte der Sequenzen nicht ohne Texte sein und diese Texte würden in diesem Prachtmanuskripte selbstverständlich beigefügt sein. Zu den Übertragungen Wooldridges möchte ich auch noch ein Fragezeichen machen. Für eine Anwendung irgendwelcher Mensurbestimmungen auf diese ganz entschieden noch auf dem Boden der Choralnotierung erwachsenen Stücke liegt doch wohl keinerlei Grund, ja keinerlei Berechtigung

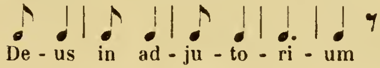
vor; die Notenformen sind durchaus die der Choralnote einschließlich der beiden Pliken. Die Ligaturen sollen offenbar nur Einheiten vorstellen (vgl. S. 151), auch eigentliche Pausenzeichen existieren noch nicht, sondern nur Striche von indifferenter Länge durch das System, welche Melodieteile abgrenzen; ich wüßte auch nicht, woher Wooldridge das Recht ableiten wollte z. B.  als kurz lang lang — kurz lang zu lesen (aus den Vorschriften des Anonymus IV für die Notierung der Modi jedenfalls nicht). Der Anfang des Organum purum »Judaea et Jerusalem« (Antiph. Medicaeum fol. LXV) wird daher doch wohl einfach so zu lesen sein, daß jede Einzelneume eine Zeiteinheit repräsentiert (da ja keinerlei Text eine andere Ordnung heischt) und die Teilstriche gliedernd wirken (als Pausen unbestimmter Geltung). Ob die Töne der Basis wirklich als durchgehalten gelten, ist nach den Bestimmungen der alten Autoren selbst fraglich, da Franco Par. (Coussemaker I. 135) und Walter Odington (das. 245) freigeben, zu pausieren, sobald eine Dissonanz eintritt:



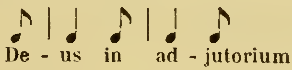
Der Rest weicht stärker aus dem Rahmen dieser Art des Organums und bringt schnelleren Wechsel der Töne der Unterstimme, so daß er mehr zum Diskant wird (Franco, Art cantus mensurabilis Cap. XIII). Die Regel des Eintritts des neuen Tones der Unterstimme zu einer vollkommenen Konsonanz will sich da nicht überall zwanglos anwenden lassen und es scheint fast, als ob in solchen

Fällen dann auch Töne der Unterstimme, wie in dem Organum mit zwei Stimmen gleicher Beweglichkeit, als figurative angesehen werden müßten.
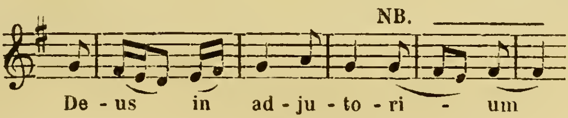
Wieweit andererseits selbst in offenbar mensural notierten Sätzen noch mit der Nachwirkung der alten Abhängigkeit des Rhythmus vom Text gerechnet werden muß, bedarf noch gar sehr der Untersuchung. Gegenüber Deutungen wie der Coussemakerschen des ‚Deus in adjutorium', offenbar einer ‚Triphonia organica' nach der Terminologie des Johannes de Muris, müssen ernste Bedenken geltend gemacht werden, nämlich erstens wegen der Taktordnung (fortgesetzt fünf Takte als Melodieglieder) und zweitens wegen der Setzung der Taktstriche. Eine Betonungsweise



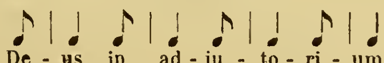
fortgesetzt durch eine ganze Reihe Strophen eines Gedichtes mit isosyllabischen akzentuierend gemessenen gereimten Zeilen ist natürlich selbst bei mensuraler Behandlung undenkbar. Vielmehr ist vor allem erst einmal Auftakt zu statuieren:



was aber für sämtliche Zeilenschlüsse eine fatale Komplikation ergibt:

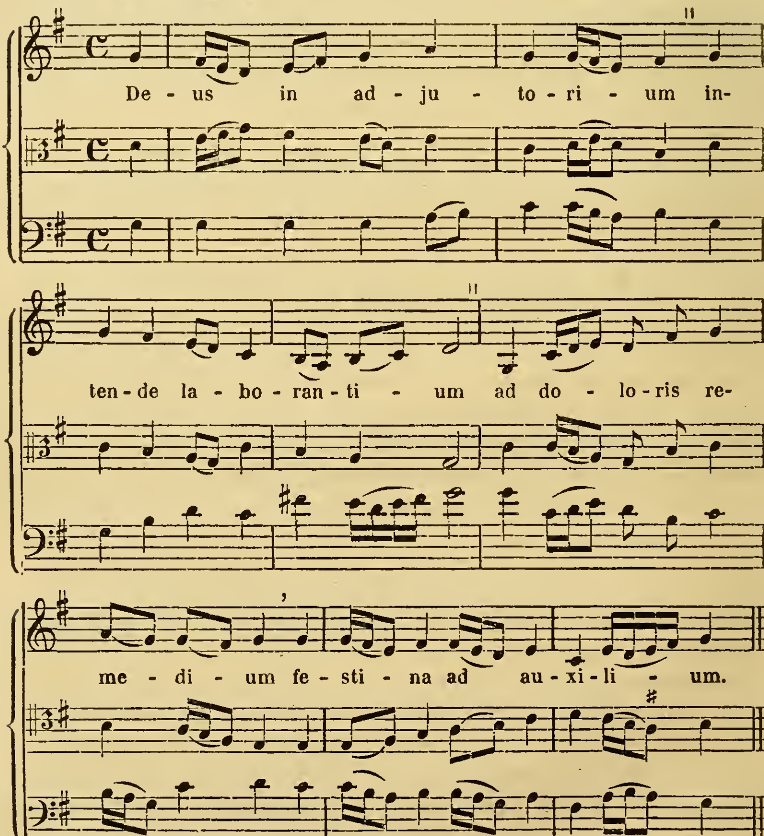


Offenbar stehen wir hier vor Widersprüchen gegen die schlichte Natur, welche durch Anwendung der strengen Mensurierung auf ohne eine solche erfundene Tonsätze entstehen. Der Versrhythmus ist zweifellos viertaktig und nicht fünftaktig, und zwar verläuft er natürlich bis zum Ende gleichmäßig



und die auf die beiden letzten Silben gesetzten Noten sind nur in längeren Noten geschrieben, um das für alle im vollen achtsilbigen Versschema verlaufenden Hymnen usw. selbstverständliche ritardando zur Markierung der Versenden auszudrücken. Ja wahrscheinlich ist aber sogar schon die Oktroyierung des jambischen Rhythmus mit strengerer Messung als ♪ | ♩ etwas, das der ursprünglichen Komposition fremd war. Das von Coussemaker dem Bande beigegebene Faksimile des Stückes schließt zwar jeden Zweifel aus, daß

wirklich Longae, Breves und Semibreves (Ligaturen mit opposita proprietas) bestimmt unterschieden sind, ein Beweis, daß die vorliegende Notierung etwa in die Zeit Francos von Paris zu setzen ist. Da aber die strenge Durchführung des gleichzeitigen Vortrags derselben Textsilben durch alle drei Stimmen die Mensuralnotierung durchaus entbehrlich erscheinen läßt, so liegt Grund genug vor, anzunehmen, daß dieselbe der Komposition ursprünglich fremd und erst nachträglich auf dieselbe angewandt ist. Sieht man von den Unterschieden der Form der Longa und Brevis (mit oder ohne Cauda) ab und ignoriert auch die Form der Ligaturen (opposita Proprietas und Figura obliqua), so ergibt die chorale Leseweise ein durchaus befriedigendes, viel besseres Resultat, das auch bestens zu unseren zweistimmigen Beispielen des Organum stimmt (Anfang eventuell:  ohne Auftakt):
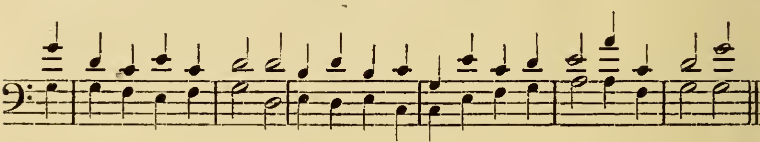


Es gehört ein gut Teil Abstraktion dazu, solche Tonsätze mit historischen Ohren zu hören. Vor allem darf man nicht gar zu penibel die einzelnen Zusammenklänge kontrollieren, sondern folgt besser mehr den einzelnen Stimmen auf ihren Wegen in den einzelnen Melodiegliedern, so daß nur Anfang und Ende der zweitaktigen Glieder (auch allenfalls mit Kontrole im Abstande von je einem Takt) harmonisch aufgefaßt werden. Viel Harmoniebewegung ist freilich in Sätzen dieser Art überhaupt noch nicht, hauptsächlich kehrt die tonische Harmonie (hier der *G*dur-Akkord) immer wieder und alles andere hat nur Durchgangsbedeutung. Den drei Einzelstimmen aber ist eine gefällige Führung nicht abzusprechen.
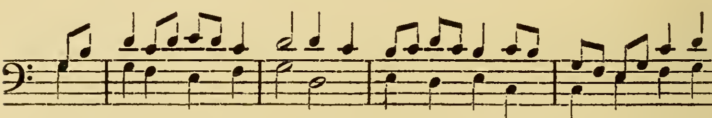
§ 39. Der französische strenge Gegenbewegungs-Diskant. Gymel und Fauxbourdon.

Die freie Beweglichkeit der Stimmen des Organum, welche die Betrachtungen des vorigen Paragraphen dargetan haben, hat für die Anfänge des mehrstimmigen Tonsatzes eine von der gewöhnlich angenommenen, der starren Parallelfortschreitung in Quinten bzw. Quinten und Oktaven, sehr stark abstechende Grundlage ergeben. Die erhaltenen Denkmäler beweisen das Fortbestehen dieser möglicherweise aus der absterbenden keltischen Kultur herübergenommenen freien Polyphonie durch eine Reihe von Jahrhunderten, während deren mancherlei Versuche gemacht wurden, dieselbe durch einen Schematismus von Regeln zu erklären bzw. in andere Bahnen zu lenken. Als ersten derartigen Versuch haben wir die Lehre Hucbalds anzusehen, welche aber sich von dem eigentlichen Grundwesen des Organum so stark entfernte, daß sie heftigen Widerspruch fand und bereits nach kurzer Zeit wieder beiseite geschoben wurde. Das mechanische Verfahren der Ableitung einer oder auch mehrerer in anderer Tonlage mitgehenden Stimmen aus der einen gegebenen des Chorals hat aber doch anscheinend so weit Anklang gefunden, daß man in der Folge ähnliche Versuche mit anderen Regelstellungen machte. Wenn sich auch der Zeitpunkt, wann diese anderen Schematisierungsversuche ihren Anfang nahmen, nicht genau feststellen, geschweige ein Erfinder derselben nachweisen läßt, so kann doch das 12. Jahrhundert bestimmt als dasjenige bezeichnet werden, in welchem der französische strenge Gegenbewegungs-Diskant aufkam und in Regeln formuliert wurde. Die älteste Fassung der Diskantier-Regeln findet sich in dem altfranzösischen Traktat ‚Quiconques veut deschanter‘ (Bibl. Nat. Paris No. 813, abgedruckt bei Coussemaker Hist. de l'harm. au moyen-âge S. 245).

Dieselbe bestimmt möglichst fortgesetzte Gegenbewegung mit stetigem Wechsel von Oktaven und Quinten, nur für eine Folge mehrerer Sekundschritte Mitgehen in Quinten; z. B. würde der Anfang des ‚Quem aethera' (vgl. S. 128) sich im strengen Déchant so gestalten, wenn wir die Unterstimme beibehalten:



Etwas spätere Fassungen stellen aber neben der Oktave den Einklang zur Wahl und lehren außerdem die Einschaltung von Zwischentönen, welche die Sprünge des Déchant teilweise ausfüllen, so daß das Beispiel sich so gestaltet:


usw.
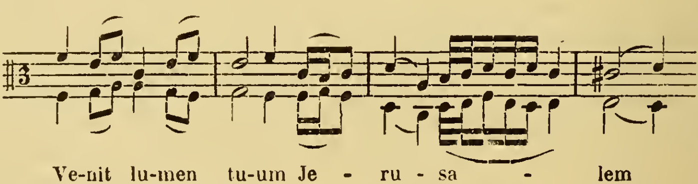
Dazu kommt aber weiter die Möglichkeit der Verzierung des Cantus firmus; die Anweisungen beschränken sich auch keineswegs alle wie die Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 95) auf die einfachen Durchgänge, wie ich sie hier angewandt, sondern führen allerlei reichere Mittel, vor allem auch die Einschaltung von Nebennoten ein, wo derselbe Ton wiederholt wird. Dadurch wird aber das Resultat demjenigen immer ähnlicher, welches wir aus den Monumenten kennen, so daß wir gar nicht nötig haben, anzunehmen, daß der Gegenbewegungs-Déchant nur für die Improvisation (sur le livre) bestimmt war und daher nicht notiert wurde; vielmehr wird man gut tun, die Diskantierregeln ebenfalls nur als Versuche der theoretischen Begründung der praktisch gehandhabten Mehrstimmigkeit zu betrachten, gleichviel ob die Gegenstimmen notiert oder improvisiert wurden. Selbst noch für die Praxis der Mensuralmusik mit Notenformen feststehenden Dauerwertes muß mit diesen Gesichtspunkten gerechnet werden; andernfalls wird man auch noch mit der Musik eines Adam de la Hâle und Machault nichts anzufangen wissen. Nur sehr allmählich gewinnt die fortgesetzte Zurückführung aller Bildungen auf konsonante Grundlagen so weit einen bestimmenden Einfluß auf die Komposition, daß auch in den Folgen der durch das Figurenwerk umschriebenen harmonischen Fundamente ein zielbewußtes Gestalten sich fühlbar macht.

Mit der Logik der Harmoniebewegung hat freilich die Musik noch Schwierigkeiten bis in das 17. Jahrhundert. Von der Mehrstimmigkeit des 10.—14. Jahrhunderts darf man durchaus nur Logik der Melodiebewegung der Einzelstimmen ohne offenkundigen Widerspruch der Harmoniegrundlagen fordern, also eine gemeinsame Tonalität aber ohne ein festes harmonisches Gefüge.
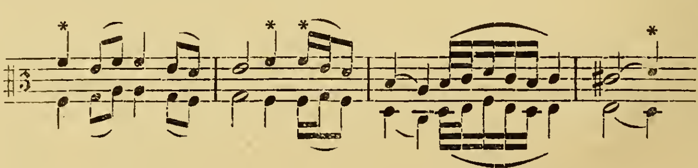
Das dreizehnte Jahrhundert bringt nun aber in die Theorie des Tonsatzes etwas ganz Neues mit der Anerkennung der Terzen und Sexten als wenn auch unvollkommener Konsonanzen. Ob die Anfänge dieser Neuerungen nicht vielleicht noch vor 1200 zurückzudatieren sind, ist zweifelhaft, wenn auch der Gedanke, für das Organum in seiner Urheimat (England) von Anfang an die Terz als Vorzugsintervall anzunehmen, vielleicht allzukühn ist. Leider hat Johannes Cotton sich gar nicht auf eine detailliertere Intervallenlehre eingelassen, die uns vielleicht verraten hätte, daß die Engländer schon um 1100 die Terzen liebten. Auf alle Fälle haben wir in dem uns bereits als Historiker bekannten, zu Ende des 13. Jahrhunderts schreibenden Anonymus 4 Coussemakers (Script. I. S. 358) einen guten Bürgen dafür, daß in England die Terzen zu einer Zeit allgemein gebräuchlich und als vorzügliche Konsonanzen geschätzt waren, wo sie anderwärts noch als Dissonanzen oder doch als unvollkommene Konsonanzen galten: »Tamen apud organistas optimos et prout in quibusdam terris sicut in Anglia, in patria quae dicitur Westcuntre, optimae concordantiae (!) dicuntur quoniam apud tales magis sunt in usu«. Nehmen wir hierzu, daß derselbe Anonymus auch von Organisten zu berichten weiß, welche die Terz zu Anfang, ja sogar zum Schluß der Tonsätze bringen (letzteres mißbilligt er) und daß der Engländer Walter Odington (Coussemaker, Script. I. 200) von dem gehäuften Gebrauch der Sexten, wenigstens für seine Zeit (ca. 1275) berichtet (per diapente cum tono proceditur multotiens in cantilenis istius temporis) und für die Anerkennung der Terzen als Konsonanzen eintritt (S. 191 ff.), ja die Konsonanz des Dur- oder Molldreiklangs mit beliebigen Oktavverdoppelungen behauptet (S. 202: »compatientur ergo se simul si eidem voci gravi comparentur [!] ditonus vel semiditonus, diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono, diapason cum diapente, bis diapason«), so ist wohl der Schluß nicht gewagt, das Auftauchen einer Diskantiermanier, welche die Quintenfolge innerhalb der Melodieglieder radikal durch Terzenfolgen oder Sextenfolgen ersetzt, auf englische Einflüsse zurückzuführen. Weiß doch der Anonymus 4 eine ganze Reihe Engländer namhaft zu machen, welche in der Zeit der Anfänge der Mensuralmusik in Paris gelehrt haben und war doch auch Johannes

de Garlandia (um 1200), den er direkt nach dem die englische Notierungsweise zuerst nach Paris bringenden Thomas Anglicus nennt, ein Engländer!

Es kann uns daher in unserer allmählich sich festigenden Erkenntnis nicht beirren, daß der erste Traktat, welcher den Sexten und Terzen ihre bedeutsamen Rollen zuweist, ein nur wenig vor 1300 zu setzender französischer ist (An. XIII bei Coussemaker, Script. III. 396: Libellus in gallico de arte discantandi). Ausgehend von der Bestimmung, daß Anfang und Schluß eines Melodieteils im Einklange, der Quinte oder der Oktave zu stehen haben, unterscheidet er zunächst als selbstverständliche Anschlußintervalle (appendans) nach vorwärts oder rückwärts von diesen drei Hauptintervalle: die kleine Terz (appendant des Einklangs), große Terz (appendant der Quinte) und große Sext (appendant der Oktave); Folgen mehrerer Terzen oder Sexten heißen ‚desirans appendans', Quinten und Quarten sind ‚non appendans' und können stets nur einzeln vorkommen. Da diese Art Mehrstimmigkeit in erster Linie für das Improvisieren einer Gegenstimme über einem Choralgesange gemeint ist, so mag ein Choralmotiv uns ihre Anwendung verdeutlichen, nämlich die Antiphon Venit lumen tuum:
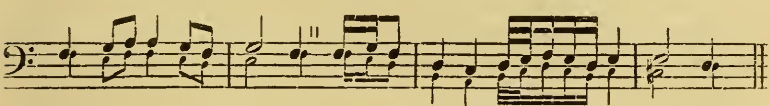


Der wahrscheinlich ebenfalls vor 1300 zu setzende Anonymus 5 Coussemakers (Script. I. 366) aus einer Handschrift des British Museum nennt aber sogar als ‚generalis modus cantandi' die jeden Melodieabschnitt mit der Oktave beginnende und endende und innerhalb der Melodieabschnitte lediglich Sexten bringende Diskantiermanier, also für obiges Beispiel:
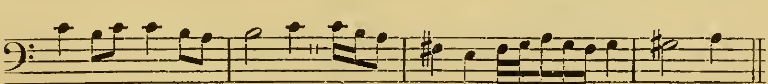


Das ist aber ganz und gar die englische Diskantiermanier mit Treble-sight (Sopran-Leseweise), wie wir sie aus den zu Ende des 14. Jahrhunderts geschriebenen altenglischen Traktaten von Lionel

Power und Chilston (abgedruckt bei Hawkins General history II. 226) kennen und wie sie um 1450 der Mönch Wilhelm (bei Coussemaker Script. III. 273 De modis Anglorum) unter dem Namen Gymel (nach Davey, History of english music [1895] S. 57, auch ‚gemellum' [cantus gemellus = Zwillingsgesang] genannt) beschreibt. Auch die Regulae magistri Johannis Torksey (Brit. Mus. Lands. Ms. 736, vgl. Hawkins a. a. O.) gehören hierher. Wie alt die englische Manier ist, daß der Sopran als im Einklang mit dem Tenor stehend vorgestellt wird (ymagined [Power], accipitur [Guilelmus monachus]), ist nicht bestimmt erweisbar; doch deuten offenbar bereits der Anonymus 4 (Coussemaker I. S. 347) und, sogar noch bestimmter, auch Johannes de Garlandia (um 1200!) auf dieselbe hin. Garlandia sagt (Coussemaker Script. I. 114): »Triplum specialiter sumptum debet ex remoto concordare primo et secundo cantui, nisi fuerit concordantia insimul per sonum reductum (!) quod sibi aequipollet«. Das Wesen dieser Treble-sight, die vielleicht auch mit der Bemerkung des Anonymus 4 über die englische Notierungsweise des vor Garlandia genannten Thomas Anglicus gemeint ist, besteht nämlich ganz einfach darin, daß der Diskant (Treble) zu Anfang und Schluß jedes Melodiegliedes als im Einklang mit dem Tenor befindlich, im übrigen aber in Unterterzen parallel gehend vorgestellt wird, in Wirklichkeit aber eine Oktave höher klingt, so daß an die Stelle der Entfernungen Einklang — Unterterz — Einklang die weiteren Abstände Oktave — Sexte — Oktave treten; unser letztes Beispiel ist also für Treble-sight zu notieren als:
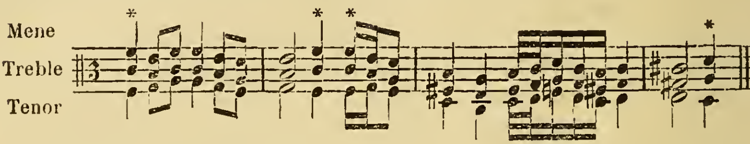


Der sogenannte Fauxbourdon (faburden, falso bordone) oder dreistimmige englische Diskant fügt zwischen die beiden Stimmen des Gymel (Tenor und Treble) eine dritte mittlere (Mene, Mean) in Altlage ein, welche dieselbe Leseweise anwendet, aber sich zum Anfangstone im Quintenabstand einstellt, so daß die Einklänge der Notierung zu Quinten und die Unterterzen zu Oberterzen werden:

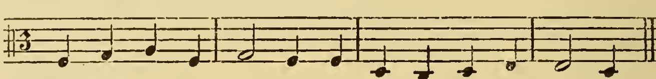


Der dabei sich ergebende dreistimmige Tonsatz erscheint dem modernen Ohre trotz seines mechanischen Zustandekommens harmonisch befriedigend, da er das Verfolgen der Zusammenklänge
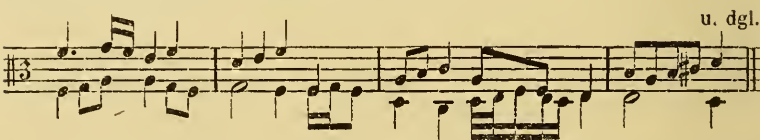
von Ton zu Ton gestattet und die störenden widrigen Zusammenklänge der älteren Manier ganz abgestreift hat:
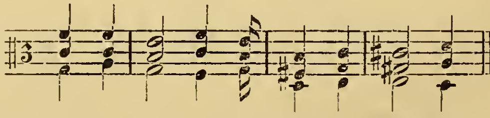


Doch ist nicht zu übersehen, daß diese durchgeführte Parallelführung die melodische Selbständigkeit der Gegenstimmen fast ganz vernichtet und zunächst doch eine starke Einbuße gegenüber dem Gegenbewegungsdiskant empfinden läßt. Besonders würde ein leicht verzierter Oktaven-Quinten-Déchant, der als eigentliches Gerüst des Cantus firmus die einfache Form nähme:



höheren Ansprüchen genügen können, z. B.:
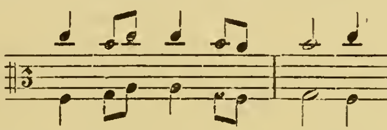


Jedenfalls steht der mechanische Zwang des strengen Fauxbourdon zunächst ästhetisch erheblich tiefer als die freie Beweglichkeit des eigentlichen Organums, und die melodischen Verluste werden durch den harmonischen Gewinn nicht unbedingt aufgewogen. Die eminente historische Bedeutung des Fauxbourdon liegt aber darin, daß derselbe, wenn auch einstweilen ohne Zutun der künstlerischen Phantasie, Harmoniebewegung in den inneren Verlauf der Melodieglieder bringt. Denn wenn man auch keineswegs alle diese gehäuften Dreiklänge selbst mit modernen Ohren harmonisch hört, vielmehr einen großen Teil derselben als gleichzeitige Durchgänge versteht, so treten doch einzelne mit zwingender harmonischen Kraft heraus, nämlich in unserem Beispiel:



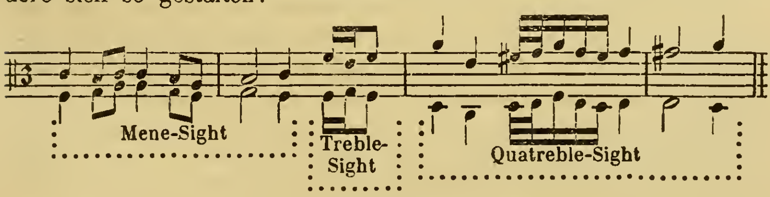
und ganz neue Probleme tauchen auf (z. B. die Schwerverständlichkeit des *fis* im Mene zu Anfang des dritten Taktes), die ganz

von selbst auf eine allmähliche Klärung der harmonischen Begriffe führen müssen. Der Umstand, daß die Mene-Sight durch die Einstimmung des Mene in der Quinte leiterfremde (!) Töne einführt, ist sogar anscheinend der Grund gewesen, daß dieselbe zeitig aufgegeben wurde (Guilelmus monachus erwähnt sie nicht mehr).

Die alten Autoren sprechen nun aber außer der Mene-Sight und Treble-Sight auch noch von einer Quatreble-Sight und zwar nicht nur Chilston und Power, sondern auch der Anonymus 4 (Coussemaker Script. III) und Garlandia, der meint, daß die Quadrupla der französischen Organisten (Perotinus) nicht ganz dem entsprechen, was man unter einem eigentlichen Quadruplum (Quatreble!) zu verstehen gewohnt sei. Die Quatreble-Sight setzt nämlich noch weiteren Abstand vom Tenor voraus als die Treble-Sight und weist dem Quatreble die Lage eine Oktave höher als Mene zu:


usw.

Doch spricht keiner der alten Autoren von einem vierstimmigen Fauxbourdon, der ja fortgesetzt Quintenparallelen und Oktavenparallelen à la Hucbald bringen müßte. Man wird deshalb die Quatreble-Sight nur als Definition einer ebenfalls möglichen zweistimmigen Kombination zu fassen haben, bei welcher der Mene-Abstand um eine Oktave erweitert ist. Überhaupt sprechen aber Chilston und Power bei weiterem Ambitus des Cantus firmus auch von dem Übergange aus der Parallelbewegung in Terzen in die in Sexten, ja Dezimen und Guilelmus Monachus bringt dazu noch den Wechsel von Oberterzen und Unterterzen, so daß man nicht notwendig den dreistimmigen Fauxbourdon als Voraussetzung der verschiedenen Sights annehmen muß. Bleiben wir bei unserem Beispiel, so würde ein solcher Übergang aus einer Sight in die andere sich so gestalten:



Auch im Fauxbourdon war solcher Lagenwechsel möglich, wie Chilston ausdrücklich bestätigt. Damit wird aber freilich die Annahme, daß es für diese Art improvisierten Déchants keiner Notierung

bedurft hätte, hinfällig; wenigstens war die wechselnde Anwendung der Sights ohne vorherige Notierung nur möglich, wo ein *einziger* Sänger improvisierte. Scheinbare Widersprüche zwischen Anonymus 4 und Garlandia bezüglich der normierten Entfernungen lösen sich, sobald man diesen Gesichtspunkt festhält. Anonymus 4 normiert als engen Abstand [propinquae proportiones] ‚infra diatessaron et diapente' d. h. Abstand des Mene vom Tenor und vom Treble, als weiten Abstand [remotiores] die Erweiterung dieser Abstände bis zur Oktave und als weitesten Abstand [remotissimae] die noch weitere Auseinanderrückung; Garlandia sagt [Coussemaker, Script. I. 114]: »proprium est diapason et infra, remotum est duplex diapason et infra usque ad diapason, remotissimum est triplex diapason et infra usque ad duplex diapason«. Er bemerkt dazu, daß das remotissimum nur bei Heranziehung von Instrumenten in Frage komme; das remotum ergibt die Kombination von Männerstimmen mit Knabenstimmen, das proprium oder propinquum die Beschränkung auf gleiche Stimmen. Die Einwände des Garlandia gegen die Tripla und Quadrupla der französischen Organisten, welche nicht die rechten Abstände aufwiesen, beziehen sich offenbar darauf, daß dieselben nicht wie die Engländer Knaben zur Mitwirkung heranzogen (vgl. Power a. a. O.: »First to enforme a *chylde* in his counterpoynt« usw.), sondern nur Männerstimmen ins Auge faßten.

Die Normierung der Abstände der vier Stimmen für alle Anfangs- und Schlußtöne auf:

Quarte (Mene . . . Treble)

Tenor . . . Mene . . . Treble . . . Quatreble

Quinte (Tenor . . . Mene) — Quinte (Treble . . . Quatreble)

könnte den Gedanken erwecken, daß doch das Hucbaldsche Quintenorganum mit seinen Oktavverdoppelungen auch in England Eingang gefunden hätte und daß erst später die Terzenparallelen an die Stelle der Quintenparallelen und die Sextenparallelen an die Stelle der Oktavenparallelen getreten wären. Dem widersprechen aber die Denkmäler, welche nur belegen, daß bereits früh (im 10. Jahrhundert) neben dem Anfang und Schluß im Einklang auch der in der Oktave oder in der Quinte oder Quarte tritt, was auch die Theoretiker früh bestätigen (Guido, Mailänder Traktat, Cotton), daß aber innerhalb der Melodieglieder die *Gegenbewegung* immer eine Hauptrolle gespielt hat, so daß die Parallelen (Quarten, Quinten, aber auch Terzen, ja Sekunden) doch nur gelegentliche *zufällige* Erscheinungen sind. Daß aber gerade die obigen vier Abstände früh auch in England normiert wurden, ist darum wohlbegreiflich,

weil sie die von der Natur selbst gegebenen der vier Stimmgattungen Baß, Tenor, Alt und Sopran sind. Die Frage, wann der den Abstand wechselnde Terzen- und Sexten- (Dezimen-) Gymel aufgekommen ist, muß wohl, solange ihn nicht alte Denkmäler belegen, offen gelassen werden; daß das neue Prinzip aus England stammt, steht aber außer Zweifel, ebenso auch, daß der Fortschritt außerhalb Englands schnell begriffen und nutzbar gemacht wurde.

XIII. Kapitel.

Die Solmisation.

§ 40. Guidos von Arezzo Reform der Notenschrift.

Dem schlimmsten Mangel der Neumenschrift war mit einem Male abgeholfen, als Guido von Arezzo durch Einzeichnung der Neumierungen in ein Liniensystem die effektive Tonlage und die Intervalle der einzelnen Melodieschritte bestimmt lesbar machte. Seinen eigenen Bericht über die Einladung des Papstes Johann XIX (1024—1033), ihm seine Unterrichtsmethode persönlich zu demonstrieren, enthält die Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa (Gerbert Script. II. 43). Nach neueren Forschungen (Dom Germain Morin in der Revue de l'art chrétien 1888) ist Guido wahrscheinlich in Frankreich geboren und erzogen und trat zuerst in das Benediktinerkloster zu St. Maur des Fosses bei Paris, von wo ihn anscheinend Neid und Verläumdung vertrieben, so daß er nach Italien auswanderte und zunächst im Kloster Pomposa bei Ferrara und, durch Intriguen auch dort mißliebig gemacht, weiter zu Arezzo Unterkunft fand, in letzterem Kloster unter dem Episkopate von Theudald (zwischen 1023 und 1036). In diese Zeit fällt die päpstliche Prüfung und Billigung seiner neuen Notierungsweise in Gegenwart des Abtes Grunwald und des Dompropstes Petrus von Arezzo. Trotz des hohen Ansehens, welches er durch die Approbation seiner Neuerung erlangte, war Guido entschlossen, anstatt ein höheres Kirchenamt anzutreten, als einfacher Mönch in das Kloster Pomposa zurückzukehren und zwar auf spezielles Zureden des Abtes Guido von Pomposa, der sein früheres ablehnendes Verhalten gegen ihn bereute (vgl. Guidos Bericht bei Gerbert Script. II. 44). Ob er diese Absicht ausgeführt, ist aber nicht zu erweisen; der weitere Verlauf von Guidos Leben liegt im Dunkel. Aus Rom vertrieb ihn das Sumpfklima, das ihn krank machte, und er kehrte vermutlich nach dem kurzen Besuch in Pomposa zunächst nach

Arezzo zurück. Alles was über den weiteren Verlauf von Guidos Leben berichtet wird, ist widersprechend und schlecht verbürgt (daß Erzbischof Hermann von Bremen ihn nach Bremen gezogen habe, daß er als Prior zu Avellano [17. Mai 1050] oder Pomposa [1047] gestorben sei usf.). Die Ausführungen von M. Falchi (Studi su Guido monaco 1882) machen es sehr wahrscheinlich, daß Guido vielmehr sein Leben in Arezzo beschlossen hat. Das scheint auch die Praefatio autoris zum Micrologus in der Handschrift Harlej. 281 zu bestätigen (Morin a. a. O.: »placuit auctoritati authenticae personae Theodaldi pontificis sibi tantum obnoxium beneficio ad laborem revocare studii«), aus der wir zugleich erfahren, daß Guido den Micrologus im hohen Alter geschrieben hat (»cum jam aetatis nostrae cana series multis anfractibus laborata requiei tempus exposceret«). Daß Guido ein auf seine Manier umgeschriebenes Antiphonar Johann XIX vorlegte, geht bestimmt aus dem Briefe an den Mönch Michael hervor, nach welchen der Papst das Antiphonar wie ein Wunder hin und her besah und die vorangestellten Regeln (!) wiederholt hersagte (»nostrum velut quoddam prodigium saepe revolvens antiphonarium praefixasque regulas ruminans«); auch Abt Guido von Pomposa wurde sofort überzeugt, als er Einsicht in das Antiphonar genommen (»nostrum antiphonarium ut vidit«).

Über die Art der Notierung dieses Antiphonars sprechen sich Guidos Regulae rhythmicae in antiphonarii prologum prolatae ganz bestimmt aus (Gerbert Script. II. 30):

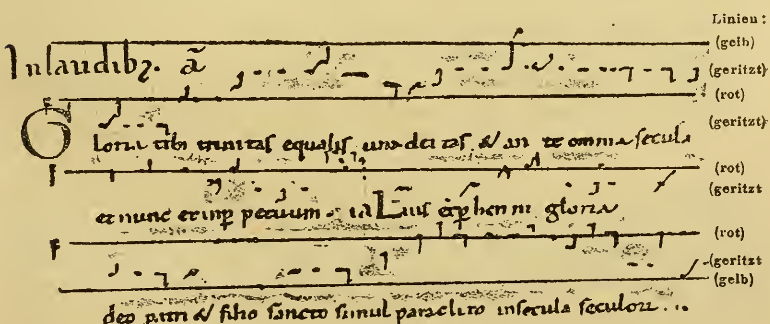
»Solis literis notare optimum probavimus
. . . . .
Causa vero breviandi neumae solent fieri,
Quae si curiosa fiant, habentur pro literis,
. . . . .
Quisque sonus quo sit loco facile colligitur,
Etiamsi una tantum litera praefigitur
. . . . inter duas lineas,
Vox interponatur una . . . . .
Ut proprietas sonorum discernatur clarius
Quasdam lineas signamus variis coloribus
. . . . .
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si litera vel color (!) neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquae quamvis multae nil prosunt videntibus.«

Guido selbst sah also im Grunde die von ihm geschaffene neue Tonschrift einerseits als eine bequemere Verwendung der Buchstabentonschrift, andererseits aber auch als eine Fortbildung der Neumenschrift an. Die rote *f*-Linie und die gelbe *c*-Linie hält er für allenfalls entbehrlich (litera vel color), aber für bequem und nützlich. Daß er nicht zuerst den Gebrauch der Linien aufgebracht hat, beweist sein Tadel derjenigen, welche nur eine Linie (die *f*-Linie) oder aber zwei weiter voneinander abstehende anwenden:

Quidam ponunt duas voces duas inter lineas (z. B.) *f*——*f*, *e*, *d*, *c*——

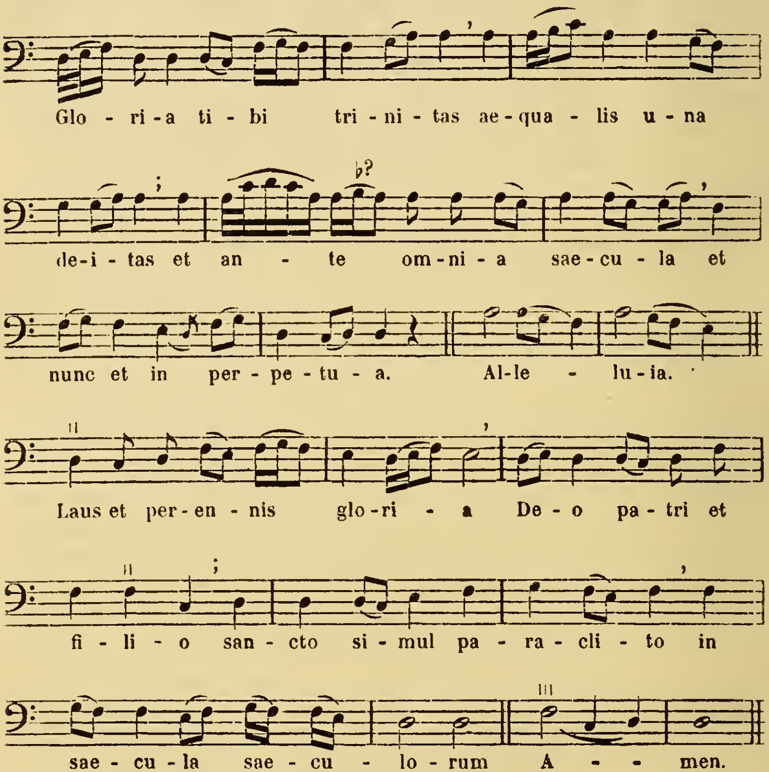
Quidam ternas (z. B.) *c*——*c*, *h*, *a*, *g*, *f*——

betont es aber besonders als Fortschritt (im Hinblick auf Anläufe Hucbalds, durch Punkte auf Linien mit Schlüsselzeichen vor jeder derselben Töne anzudeuten), daß er auch die Zwischenräume als besondere Stufen benutzt. Eine Seite Faksimile aus einem Manuale (Gesangbuch mit den gebräuchlichsten Gesängen des Offiziums und den wichtigsten Zeremonien) der Abtei S. Fedele zu Strumi bei Poppi, von dem Falchi nachweist, daß es um 1027 redigiert sein muß, also höchst wahrscheinlich eine unmittelbare Kopie von Guidos originalem Antiphonar ist, entspricht in der Tat der Beschreibung der Regulae rhythmicae aufs beste und zeigt, daß die Reform sogleich eine vollständige gewesen ist und alle Halbheiten sonstiger Versuche überwunden hat. Ein Teil des Faksimiles mag das belegen:

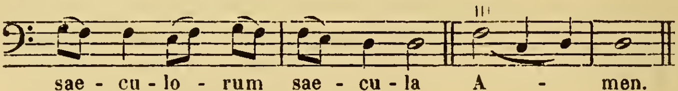


Da wir offenbar einen Hymnus im ambrosianischen Maß vor uns haben (aber mit der deutlichen Vorbildung des Anfangs auf

die schwere Zeit bereits im Text:  usw.), so muß die Übertragung so ausfallen:



Der Schluß ist wohl eigentlich so gemeint:



Damit sehen wir die Notenschrift auf derjenigen Stufe der Vollendung angelangt, welche für die Notierung von Gesängen genügte, solange der Rhythmus als durchaus vom Text abhängig angesehen wurde und auch mehrere gleichzeitig singende Stimmen daran festhielten, denselben Text Wort für Wort und Silbe für Silbe gleichzeitig vorzutragen. Die Umbildung der graphischen Formen der Neumen zu noch bestimmterer und noch bequemer lesbarer Markierung der Einzeltongebungen auf den Stufen des

Liniensystems bis zur schließlichen Feststellung der quadratischen und rhombischen Notenkörper:

 statt: 

sind durchaus belanglos für die Bedeutung der Zeichen und haben nur einen ja gewiß nicht zu unterschätzenden praktischen Wert, der aber ein näheres Eingehen nicht erforderlich macht. Man wird annehmen müssen, daß die Nota quadrata (quadriquarta) nicht erst für die Mensuralmusik erfunden worden ist, sondern ebenfalls bereits auf rein choralem Boden aufkam und von den Mensuralisten nur zum Ausgang der Entwicklung weiterer Formen genommen wurde. Das geht schon daraus hervor, daß ein großer Teil der frühesten nach dem äußeren Anscheine mensuralen Notierungen sich bei näherer Untersuchung als durchaus nach den entwickelten Gesichtspunkten choral lesbar herausstellt und dann sogar ein besseres Resultat ergibt (vgl. oben S. 154). Als Zeitpunkt der Entstehung der Nota quadrata wird bestimmt die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts angenommen werden können (vgl. Paléographie musicale, »Justus ut palma« Tafel 84, 88, 90, 138, 168, 190B und ganz besonders 196, 197 und 198). Neben der Nota quadrata hielten sich aber noch lange Zeit zierliche und auch grotesk verdickte Formen der Neumen, von denen nur die sogenannte Nagel- und Hufeisenschrift besonders genannt sei, welche die Neumenzeichen der gothischen Frakturschrift möglichst assimilierte:

Virga  Clivis  usw.

Diese verschiedenen graphischen Formen sind natürlich wichtig, wenn es gilt, das Alter und die Provenienz einer Handschrift zu bestimmen, um aus etwaigen abweichenden Lesarten Schlüsse zu ziehen; eine weitere Bedeutung aber haben sie nicht.

§ 11. Die Solmisation.

Kaum minder folgenschwer als die Begründung unseres Notensystems ist für die fernere Entwicklung der musikalischen Praxis und Theorie eine andere auf Guido zurückgehende Neuerung gewesen, nämlich die unter dem Namen Solmisation bekannte, vom 11. bis in das 17., ja 18. Jahrhundert herrschende Theorie der Melodik. Freilich ist aber Guido keineswegs in dem Umfange der Schöpfer derselben, wie man aus den landläufigen Darstellungen der Musikgeschichte

entnehmen müßte. Ja, es ergibt sich sogar, wenn man den Brief an den Mönch Michael genauer prüft, daß Guido selbst dem, was die Folgezeit aus seinen Anregungen entwickelt hat, geradezu ablehnend gegenübersteht. Es verhält sich da mit Guido gerade so wie hundert Jahre früher mit Hucbald. Gustav Jacobsthal (Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, 1897 S. 274 ff.) gebührt das Verdienst der erstmaligen Erklärung und Emendation der lange rätselhaften hufeisenförmigen Täfelchen mit auf- und absteigenden Dasiazeichen, welche die Scholien der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 175—77) bringen, um zu zeigen, wie die Intonation eines Halbtons statt eines Ganztons oder eines Ganztons statt eines Halbtons die Melodie in Unordnung bringt und aus einem Kirchentone in einen anderen führt. Die natürliche Lage des Halbtons in der Gruppe der vier Finaltöne *d e f g* ist zwischen *e* und *f*; intoniert nun der Sänger neben der Finalis des Protus (*d*) im Aufsteigen einen Halbton statt einen Ganzton, so ist der Protus verleugnet und entspricht das Stück *d es f g* vielmehr dem Deuterus. Hucbald macht an solchen Intonationsfehlern, die er ‚absoniae' oder ‚dissonantiae' nennt, sehr eindringlich klar, wieviel auf die bestimmte bewußte Unterscheidung der Halbtonschritte ankommt, denkt aber gar nicht daran (wie Jacobsthal irrtümlich annimmt), damit Wege für ein freieres modulatorisches Wesen mittels Einführung leiterfremder Töne weisen zu wollen. Ließe sich Jacobsthals Auffassung rechtfertigen, so wäre allerdings Hucbald der Schöpfer der nach Guido eine so große Rolle spielenden Mutationslehre, nämlich der Lehre von der Umdeutung der Funktion der einzelnen Stufen der Skala. Daß er dieselbe innerhalb eines Tetrachords demonstrierte, während sie später innerhalb eines Hexachords gelehrt wird, bedeutete keinen allzuschwer ins Gewicht fallenden Unterschied. Allein, wie gesagt, der Wortlaut Hucbalds rechtfertigt Jacobsthals Deutung nicht. Allerdings konstatiert Hucbald, daß solche absoniae manchmal absichtlich in den Gesängen angebracht werden, vergleicht sie aber mit Barbarismen und Solözismen in Gedichten und verurteilt sie als Fehler (Discipulus: Num pro vitiis ea reputabimus? Magister: Vitia nimirum sunt). Auf demselben Standpunkte steht auch Odo von Clugny in dem Traktat Musicae artis disciplina (Gerbert Script. I. 272), der außer *b* auch *es*, *fis* und *cis* im Monochord aufzeigt, aber nur, um vor ihnen als Fehler zu warnen (»quia evitari non potest vitium, nisi fuerit cognitum«). Daß aber auch Guido noch bei der Ablehnung der die strenge Diatonik durchbrechenden Töne beharrt, ist noch nicht genügend beachtet worden. Zum mindesten will er für die grundlegende Elementartheorie der Skalen sogar von dem *b*

zwischen *a* und *h* der Mitteloktave nichts wissen (Gerbert Script. II. 49): »Quidam autem minus plene pervidentes istam differentiam adjungunt unam vocem in acutis inter primam (*a*) et secundam (*h*).« Die Begründung, daß das geschehe, um von *d* aus ebenso ein Semitonium über der Quinte zu haben wie von *a* aus (*d e⁀f g a⁀b* und *a h⁀c′ d′ e′⁀f′*), oder um von dem hohen *f* ebenso eine Quinte hinabsteigen zu können wie von *c* aus (*f′⁀e′ d′ c′ b* und *c′⁀h a g f*), läßt er nicht gelten. Vielmehr soll, obgleich er selbst auf die volle Übereinstimmung der Intervallfolge der beiden Hexachorde hinweist,

c d e⁀f g a
und *g a h⁀c′ d′ e′*

doch der Unterschied beider Lagen, welcher sich bei dem Versuche ergibt, den Umfang des Hexachords zu überschreiten:

$H\,{}^{1}/_{2}\,c$ . . . . . $a\,{}^{1}/_{1}\,h$
$f\,{}^{1}/_{1}\,g$ . . . . . $e'\,{}^{1}/_{2}\,f'$

durchaus gewahrt bleiben und nicht etwa zugegeben werden, daß ein und dieselbe Kirchentonart in verschiedenen Lagen existiere; gebe man das zu, so höre alle bestimmte Definition auf und die Lehre werde endlos (»si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari«). Wohlweislich demonstriert Guido (S. 47) die Verwandtschaft der Finalis und der Quinte der einzelnen Kirchentöne an der Korrespondenz der innerhalb der beiden Hexachorde*) *c d e f g a* und *g a h c′ d′ e′* möglichen Schritte nach oben und unten:

1 1 ⁀ 1 1 — 1 1 ⁀ 1 1
c d e⁀f g a und *g a h⁀c′ d′ e′*
½ — ½

Es haben nämlich im:

Protus	*d* und *a*	unter sich einen Ganzton,		über sich	$^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$
Deuterus	*e* » *h*	» »	$^1/_1$, $^1/_1$,	» »	$^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$
Tritus	*f* » *c*	» »	$^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$,	» »	$^1/_1$, $^1/_1$

*) Den Ausdruck Hexachord braucht Guido noch nicht; wohl aber ist zu beachten, daß der wenn auch nicht von Guido selbst geschriebene, aber doch in seine Zeit gehörige Epilogus de modorum formulis (Gerbert Script. I. 37 ff.) die voces (Tonbuchstaben) nicht von *a*, sondern von *c* aus zählt (z. B. ist quinta vox nicht mehr *e* sondern *g*).

Dagegen wird der Tetrardus von Guido einheitlich in der Lage zwischen *c* und *c'* definiert (nach unten $^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$, nach oben $^1/_1$, $^1/_1$, $^1/_2$), da er gar nicht zwei solche korrespondierende Lagen kennt (»sola vero septima *G* quartum modum facit«), vielmehr seine Quinte *d* über sich schon nach dem ersten Ganztone den Halbton hat:

$$\overset{1/1}{g}\ \overset{1/1}{a}\ \overset{1/2}{h}\smile c \text{ und } \overset{1/1}{d'}\ \overset{1/2}{e'}\smile \overset{1/1}{f'}\ g'$$

Da zeigt sich so etwas wie die Erkenntnis, daß *g—g'* selbst eigentlich ursprünglich Quintlage von *c—c'* ist (vgl. unsere Ausführungen S. 79), wie ja auch der Reperkussionston *c'* des plagalen Tetrardus verrät. Eigentlich wären nämlich für den Tetrardus die beiden korrespondierenden Lagen (*c* Finalis, *g* Affinalis):

$$c\ d\ \widehat{e\ f}\ g\ a \text{ und } g\ a\ \widehat{h\ c'}\ d'\ e'!$$

Wie fern Guido noch der Entwicklung einer Mutationslehre steht, beweist die Bemerkung (S. 47a): »Wenn eine Melodie drei Ganztöne nacheinander bringt, so ist ihr die Lage *f g a h* zuzuweisen, bringt sie aber schon nach zwei Ganztönen den Halbton, so gehört sie in die Lage $c'\ d'\ \widehat{e'\ f'}$« (also nicht $f\ g\ \widehat{a\ b}$!). Nicht einmal an das $g\ a\ \widehat{h\ c'}$ denkt hier Guido. Der stärkste Beweis gegen die Begründung der Mutationslehre durch Guido liegt aber in der folgenden Ausführung (S. 47b): »Quodsi quis dicat hanc vocem (*b*) ideo esse addendam ut gravis *F* sexta (der sechste Ton der Reihe *A H c d e f*) usque ad superquartam (auszulassen die folgenden Worte ,supra lineam ad a per diapente') possit ascendere aut eadem sexta ad subquintam descendere, illud quoque debebit recipere, ut inter sextam *F* et septimam *G* alia vox addatur, ut naturalis secunda gravis *B* (*H*) elevatur ad quintam (*fis*!) et eadem acuta (*h*) deponatur ad quartam. Quod quia a nemine est factum (!), hoc quoque a nemine est faciendum«.

Also nicht nur Transpositionen, welche Kreuze einführen, sondern auch solche, welche das altüberkommene *b* bewirkt, lehnt Guido rundweg ab.
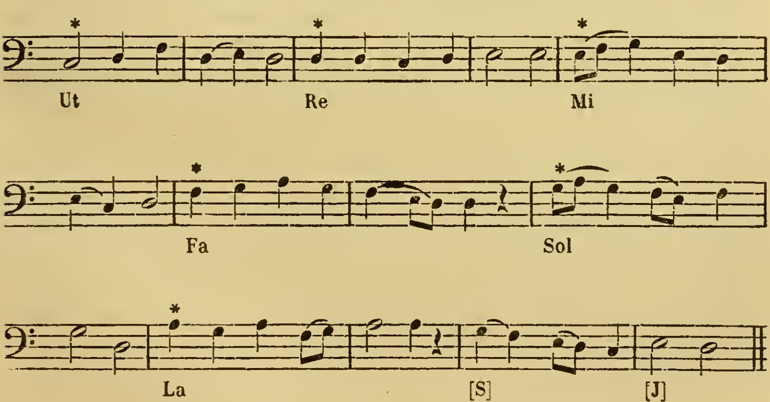
Dennoch wird man aber vielleicht annehmen dürfen, daß er das Ut queant laxis (vgl. S. 28), das er selbst als Anfang und Ende seiner Singübungen hinstellt (in primis atque etiam in ultimis), auch für die Aufweisung der Übereinstimmung der Intervallverhältnisse von $c\ d\ \widehat{e\ f}\ g\ a$ mit $g\ a\ \widehat{h\ c'}\ d'\ e'$ benutzt und damit doch seinen Nachfolgern den ersten Anstoß zur Entwicklung der Mutationslehre gegeben hat. Allerdings ist ja aber nicht zu vergessen, daß die

gesamte Skalenlehre doch von Hause aus nur dem Zwecke der Demonstration der verschiedenen Möglichkeiten der Verteilung der Ganzton- und Halbtonschritte innerhalb der Oktave mittels eines einzigen diatonischen Schemas dient, für die praktische Ausführung aber eine durch den Ambitus der gerade vorliegenden Melodie an die Hand gegebene effektive Tonlage gewählt wurde. Guido verweist eben konsequent alle Oktavengattungen (für die Vorstellung, für die Lehre und daher für die Notierung) in die Lagen, welche sie in der Grundskala haben. Die Einführung der chromatischen Töne in die Notierung und die Entwicklung der Transpositionslehre in der Zeit nach Guido ist daher zugleich ein Beweis des mehr und mehr sich festigenden Bestrebens, mit der Notierung zugleich eine Bestimmung der absoluten Tonhöhe zu verbinden, was ja auch durch die allmählich häufiger werdenden Umschreibungen in andere Lagen bestätigt wird.

Wenn also auch wahrscheinlich nicht Guido selbst die Solmisation und Mutation aufgebracht hat, so steht doch außer Zweifel, daß dieselben nicht lange nach ihm eine schnelle Entwickelung nahmen, indem der Versus memorialis (Gerbert Script. II. 45)

UT queant laxis   REsonare fibris
MIra gestorum   FAmuli tuorum
SOLve polluti   LAbii reatum
Sancte Joannes

dessen Melodie von Halbzeile zu Halbzeile je eine Stufe emporsteigt und zwar zunächst durchaus innerhalb des Hexachords *c d e f g a* (die vier Finalis nebst Ober- und Untersekunde)



einer neuen Tonbenennung mit den auf die Anfangstöne der Melodieglieder zu singenden Silben *ut re mi fa sol la* die Entstehung gab. Ausgehend von Guidos Hinweis auf den gleichen Bau der Hexachorde *c—a* und *g—e'* fand man ein bequemes Mittel, gleiche Intervallschritte als solche zu bezeichnen in der Anwendung der zunächst für *c—a* durch den Hymnus gegebenen Silbennamen; besonders mußte das *mi—fa* sich schnell einbürgern als gemeinsame Benennung für *e f* und *h c*. Aber trotz Guidos Abweisung des ♭ übertrug man auch auf das *a b* statt *a h* die neue Benennung, welche schnell und direkt verständlich die Natur des Schrittes aufdeckte, ohne daß man weiterer Erklärungen benötigte.

Die neben und nach Guido im 11. Jahrhundert schreibenden Theoretiker Berno von Reichenau (gest. 1048), Hermannus Contractus (gest. 1054), Aribo Scholasticus (gest. 1078), Wilhelm von Hirsau (gest. 1091) kennen die Solmisation noch nicht, obgleich Aribo den Micrologus kommentiert. Der erste, der nach Guido selbst von dem Johannes-Hymnus spricht, ist der Engländer Johannes Cotton (um 1100); derselbe behandelt aber bereits die Silbennamen der Töne *ut re mi fa sol la* als etwas Selbstverständliches und weiß vom Hörensagen, daß dieselben dem Johannes-Hymnus entnommen seien (Gerbert Script. II. 232): »Sex sunt syllabae quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos, verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his· *ut re mi fa sol la*. Itali habent alias (?!), quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis. Eas vero, quibus nos utimur, ex hymno illo sumptas ajunt (!), cujus principium est: Ut queant laxis« usw.

Hier stehen wir also ein halbes Jahrhundert nach Guido vor der verblüffenden Tatsache, daß ein Gebrauch der sechs Tonsilben bereits abgelöst von dem Hymnus im Schwange ist und zwar außerhalb Italiens, für welches letztere er sogar in Abrede gestellt wird. Guido wird von Cotton mit den Silbennamen nicht in Verbindung gebracht, obgleich dieser seinen Micrologus und die Regulae rhythmicae kennt. Da Cotton ausdrücklich vom praktischen Gebrauche der Silben spricht, so muß zu seiner Zeit die Mutation bereits eingebürgert gewesen sein, da ja sonst mit den sechs Namen die Praxis nicht auskommen konnte. Da Cotton wie Guido die (auf das Hexachord beschränkte) Identität (Konkordanz) der ‚affinales' (Oberquinten) mit den ‚finales' bezüglich der sie umlagernden Intervalle betont, aber auch Guido in der Ausschließung des ♭ vom Monochord beipflichtet (Gerbert Script. II. 249), so ist wohl anzunehmen, daß die ihm geläufige Mutation sich auf die zwei Lagen beschränkt:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c′*	*d′*	*e′*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Diese Theorie der Doppellagen des Protus, Deuterus und Tritus, aber nicht des Tetrardus, der nur eine Finalis hat, ist wohl am schärfsten durchgeführt in dem Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) zugeschriebenen Tonale (Gerbert Script. II. 265 ff.), das geradezu *d* und *a* für den Protus, *e* und *h* für den Deuterus und *f* und *c* für den Tritus beide als Finales koordiniert und nur den Tetrardus wie Guido auf *g* als Finalis beschränkt. Dagegen betonen alle die vorher genannten, Guido gleichzeitigen und direkt folgenden Schriftsteller die Notwendigkeit des ♭ und gehen nicht auf die Theorie der zwei Lagen jedes Tones ein. Ein gewichtiges Zeugnis dafür, daß schon um 1100 Guido als der Erfinder der Solmisationslehre galt, ist die Chronik des Sigebert von Gembloux (gest. 1112), die zum Jahre 1028 anmerkt: »[Guido] in hoc prioribus proferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discunt per ejus regulam quam per vocem magistri aut per usum instrumenti, dummodo sex literis vel sillabis (!) modulatim appositis ad sex voces (!) quas solas regulariter musica recipit hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distinctis per integrum diapason (!) se oculis et auribus ingerunt intensae et remissae elevationes vel depositiones eorundem vocum.«

Da haben wir das bestimmte Zeugnis für die Doppelverwendung der Solmisationssilben; denn ohne diese ist eben bis zur Oktave nicht zu gelangen.

Die Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia (Coussemaker Script. I. 157 ff.), welche wahrscheinlich dem jüngeren Garlandia (Ende des 13. Jahrhunderts) zuzuschreiben ist, obgleich sie Coussemaker dem Traktat De musica mensurabili des älteren Garlandia (um 1200) voranstellt und dieser mit ‚Habito de musica plana' beginnt, gibt nicht nur Regeln für die Mutation, sondern definiert sogar den Terminus unter Berufung auf Guido (!): »Mutatio autem secundum Guidonum sapientissimum musicae diffinitur sic: mutatio est divisio unius vocis propter aliam sub eodem signo eadem voce et etiam sono . . . quoniam unam proprietatem vel vocem sub eodem sono in aliam subsequentem mutamus.« Diese Definition ist gewiß nicht von Guido und wir haben schwerlich ihretwegen den Verlust einer Guidonischen Schrift zu beklagen.

Übrigens behandelt bereits Hieronymus de Moravia (Coussemaker Script. I. 21 ff. und 83 ff.) ausführlich die Solmisation und gibt eine Zeichnung und Erklärung der »harmonischen Hand« mit den
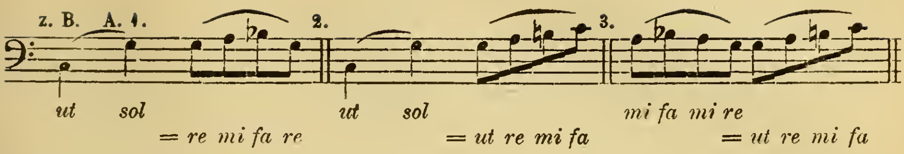
Solmisationssilben in der vollkommenen Gestalt, wie sie lange in Gebrauch blieb; die Tonbuchstaben von Γ (= groß *G*) bis $\overset{e}{e}$ (= e^2) wurden nämlich auf die einzelnen Gelenke und Spitzen der Finger der linken Hand verteilt und mit den zusammengesetzten Namen benannt, welche sich durch die drei Hexachorde auf *c*, *f* und *g* ergeben:
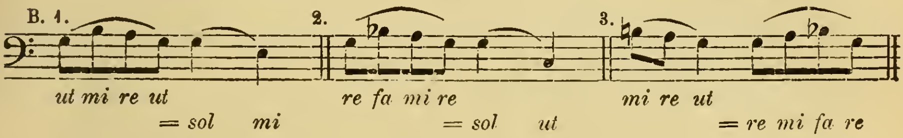
																	a	*b*	♮	*c*	*d*	*e*
	Γ	***A***	***B***	***C***	***D***	***E***	***F***	***G***	***a***	♭	♮	***c***	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***b***	♮	***c***	***d***	***e***
(♮)	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*																
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*													
(♭)							*ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*									
(♮)								*ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*	*la*								
												ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*					
(♭)															*ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*	
(♮)																*ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*	*la*
																				ut	*re*	*mi*

Jedem Buchstaben kommen die Solmisationssilben zu, welche hier die Vertikalreihe unter ihm ergibt (z. B.: *G sol re ut*, *a la mi re*, *e la mi*, ♭ *fa*, ♮ *mi* usf.). Das 23. Kapitel überschreibt Hieronymus: De dictorum cantuum, naturalis scilicet, ♮ duralis et ♭ mollaris mutuis commutationibus (das »naturalis« fehlt in der Überschrift, ergibt sich aber aus dem Text). Das Hexachord *c*—*a* heißt nämlich cantus naturalis, *f*—*d* (mit ♭) cantus mollis, *g*—*e* (mit ♮) cantus durus. Diese drei Lagen des Hexachords nennt Hieronymus und auch z. B. noch der jüngere Johannes de Garlandia die ‚proprietates cantus' (natura, ♭ molle, ♮ quadrum). Garlandia geht schon mehr ins Detail der Mutationslehre (Coussemaker Script. I. 160): Alle Mutationen im Aufsteigen deuten eine der höheren Stufen des Hexachords (*fa sol la*) zu einer der tieferen (*ut re mi*) um, alle Mutationen im Absteigen deuten eine der tieferen Stufen des Hexachords (*ut re mi*) zu einer der höheren (*fa sol la*) um. Soviele Solmisationssilben die oben gegebene Übersicht der einzelnen Stufe zuweist, so viele Möglichkeiten der Mutation gibt es für dieselbe sowohl aufsteigend als absteigend, z. B. für *G sol re ut* (Walter Odington bei Coussemaker Script. I. 217: Clavis, quae tres habet notas, sex habet mutationes, quae vero duas quatuor [Ms. duas] mutationes):
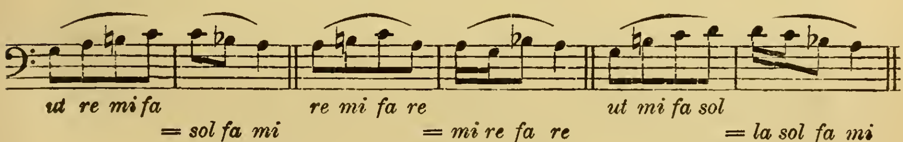
A. steigend: 1. *sol* wird *re*, 2. *sol* wird *ut*, 3. *re* wird *ut*.

B. fallend: 1. *ut* wird *sol*, 2. *re* wird *sol*, 3. *ut* wird *re*.
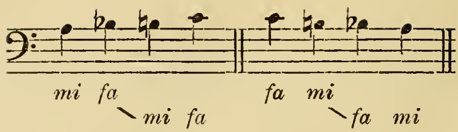




Die häufigsten Umdeutungen sind natürlich diejenigen, welche nach unseren heutigen Begriffen und auch nach den antiken keine Modulation bedeuten, sondern nur aus einer Tonregion in eine höhere oder tiefere führen, ohne die Tonart zu verlassen, diejenigen, welche nur im Rahmen der Solmisationslehre das bedeuten, was die Alten Μεταβολή nannten, also von dem obigen A. 1—2 und B. 1—2. Ist doch z. B. schon die Melodiebewegung innerhalb der Mittelquinte des Deuterus *e f g a h* im Solmisationssystem nicht ohne wiederholte Mutation möglich, da weder der cantus naturalis (*c d e f g a*) noch der cantus durus (*g a h c′ d′ e′*) dieselbe vollständig enthält. Seltener sind die Mutationen, welche auch für eine auf Oktavskalen basierte Theorie eine Modulation bedeuten, d. h. der vorhergehenden Melodieführung leiterfremde Töne einführen wie A. 3 und B. 3, nämlich aus der Grundskala in die Transposition mit einem ♭ überführen oder umgekehrt. Diese sind natürlich nicht auf die Umdeutung von *g* aus *ut* in *re* oder aus *re* in *ut* beschränkt, sondern treten noch in einer Reihe anderer Formen auf wie z. B. auf der *c*-Stufe als *fa* = *sol*, auf der *a*-Stufe als *re* = *mi*, auf der *d*-Stufe als *sol* = *la* und umgekehrt, wenn aus der Transposition mit ♭ in die Grundskala zurückgegangen wird:



Gänzlich ausgeschlossen ist zunächst die Mutation auf der *bh*-Stufe (Garlandia l. c. S. 161: ‚In *b fa ♮ mi* non fit mutatio‘), da dieselbe eine wirkliche Chromatik bedeuten würde, die erst Marchettus von Padua in seinem Lucidarium musicae planae (1274) unter dem Namen ‚permutatio‘ in die Theorie einführt und zwar für eine (kontrapunktische) Gegenstimme; dem gregorianischen Choral ist dieselbe durchaus fremd:
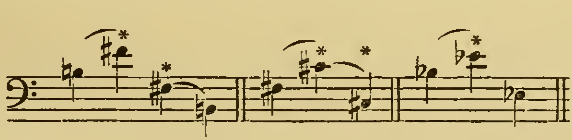


Aber in solchen Fällen handelt es sich ja tatsächlich gar nicht mehr um die Umdeutung desselben Tones; immerhin scheint aber die oben gegebene Definition des jüngeren dem Marchettus koävalen Garlandia im Hinblick auf solche extravagante Möglichkeiten so scharf zu betonen, daß die mutatio ‚sub eodem signo, eadem voce et etiam sono‘ zu erfolgen habe.

§ 42. Die Musica ficta.

Die (ja freilich gar nicht zu umgehende) Anerkennung des schon von Hucbald in altkirchlichen Melodien aufgewiesenem *b* neben *h* wenn auch nicht ‚in eadem neuma‘, so doch in direkt einander folgenden Neumen, und die damit sich ergebende dritte Lage des Solmisations-Hexachords *f g a b c′ d′* machten nun aber schnell genug gerade die Mutationslehre zu einem bequemen Demonstrationsmittel auch weiterer Möglichkeiten der Abweichung von dem streng diatonischen System der Kirchentöne und damit zur eigentlichen Wiege der Musica ficta (falsa). So nannte man nämlich (anscheinend seit der Mitte des 13. Jahrhunderts) alle die durch weitere Verschiebungen des Solmisations-Hexachords sich ergebenden chromatischen Töne. Der Terminus taucht wohl zuerst auf bei Franco von Köln in dem Compendium discantus (Coussemaker Script. II. 156): »Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat sicut placeat«. Das aus dem antiken System als Trite synemmenon herübergekommene ♭ wurde aber nicht selbst zur Musica ficta gerechnet, weil es wenn auch nicht von Guido selbst so doch von seinen nächsten Nachfolgern in die ‚Hand‘ aufgenommen war; falsa oder ficta hieß nur eine vox, die ‚extra manum‘ war, d. h. nicht an den Fingergliedern aufgezeigt werden konnte, sondern als außerhalb des normalen Schemas liegend vorgestellt wurde. Ob die Solmisation oder aber die immer weiter von den Theoretikern nebenher mit abgehandelte antike Tetrachordenlehre, nämlich die Unterscheidung von Diazeuxis und Synaphe, die erste theoretische Formulierung der soni ficti abgegeben hat, ist schwer festzustellen und schließlich nicht allzu

wichtig. Sicher ist, daß nicht die Analyse der alten Kirchengesänge, sondern die Bedürfnisse der mehr und mehr zu harmonischen Begriffen sich durchringenden Mehrstimmigkeit auf die Vermehrung von der Grundskala widersprechenden Intonationen hingedrängt haben. Walter Odington (ca. 1275) sagt in einer bei Coussemaker zwar stark durch Fehler entstellten aber doch glatt lesbaren Stelle (Script. I. 215), daß bei den neuesten Komponisten (apud modernos) die Variabilität der *b*-Stufe Ursache geworden sei auch für eine Variabilität der *f*-Stufe und der *e*-Stufe, um die Konsonanzen der Quinte und Quarte zu gewinnen, und daß sogar auch die Variabilität der *f*-Stufe noch weiter die Variabilität der *c*-Stufe bewirkt habe: »apud modernos procreat (Couss. queat) *f* acutam duplicem, ut sit utrimque diapente consonantia ac *f* remissa ad diapason facit similiter *F* (Couss. *Γ*) duplicem. Et quia inter *F* (Couss. *Γ*) et *f* est *c* acuta media proportio, ideo facit *c* duplicem sicut et *b*. Consimiliter *b* ipsa acuta remissa ad *B* (Couss. *G*) gravem, et ipsa *B* (Couss. *G*) intensa ad diapason facit *e* acutam duplicem, et supersunt septem voces mobiles scilicet *E F b c e f* $\overset{b}{b}$. Et hoc dupliciter signatur per additionem vel ablationem *b* duplicis (*b* ♮) clavis principalis, ut *E* adjecta ♭ rotunda facit cum [*F*] (fehlt bei Couss.) tonum, remota ♭ [cum] *F* facit semitonium. Similiter *F* addita ♮ quadrata facit cum *G* semitonium, remota ♮ facit tonum et sic de ceteris. Duae voces mobiles scilicet *b* acuta et $\overset{b}{b}$ superacuta sunt propriae voces monocordi; reliquos vero vocant falsas musici non quod dissonae sint sed extraneae et apud antiquos inusitatae«. Leider gibt die dann folgende mit den Worten ‚Ista nomina monstrat haec formula praescripta' eingeführte Tabelle nur die Lagen der Solmisations-Hexachorde auf *c f* und *g*, enthält also die verheißene monstratio nicht. Die durch Odington aufgewiesenen voces falsae sind:

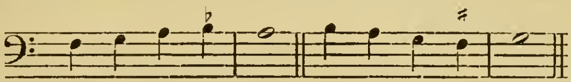


Das sind also zunächst die Mittel, die dem Komponisten des 13. Jahrhunderts ermöglichen, »gute Konsonanzen« zu fingieren, wo sie von Natur nicht vorhanden sind. In das Solmisationssystem übergeführt, bedeuten sie die Transpositionen:

ut	*re*	*mi* ⁀	*fa*	*sol*	*la*
d	*e*	♯*f* ⁀	*g*	*a*	*h*
a	*h*	*c*♯′ ⁀	*d′*	*e′*	*f*♯′
B	*c*	*d*	*e*♭	*f*	*g*

Schon der jüngere Garlandia geht aber so weit, zu behaupten, daß jeder Ganzton in zwei Halbtöne gespalten werden könne und daher die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen auf allen Stufen der Skala anwendbar seien; für die Instrumentalmusik sei solche Erweiterung der Musica ficta notwendig, besonders für die Orgel (Coussemaker Script. I. 166): »Videndum est de falsa musica quae instrumentis musicalibus multum est necessaria specialiter in organis. Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari«. Daß aber die mannigfachen, besonders bei den Schlußbildungen notwendig werdenden, von den Theoretikern geforderten Veränderungen einzelner Töne zur Gewinnung der großen Sexte vor der Oktave oder der großen Terz vor der Quinte (vgl. S. 160) auch in die Solmisationsmethode übergingen, bezeugt Marchettus von Padua im Lucidarium (1274). Zunächst berichtet er, daß ♭ und ♮ sowohl in der Choralnotierung als in der Mensuralnotierung üblich sind, das Zeichen der falsa musica aber (✻) nur in der Mensuralmusik oder aber in Chorälen, welche verziert gesungen werden, oder in die Mensuralmusik übergehen, wie in den Tenoren der Motets und anderer Mensuralkompositionen (in [cantu] plano qui aut colorate cantatur aut in mensuratum transit puta in tenoribus motetorum seu aliorum cantuum mensuratorum). Dann fährt er fort, daß Ricardus Normandus sage: ‚ubicumque ponimus ♮ quadrum dicimus vocem *mi*, ubicumque vero ♭ rotundum dicimus vocem *fa*'. Das kann in diesem Zusammenhange nur bedeuten, daß die Solmisation und Mutation sich auch auf die musica ficta ausgedehnt hat. Doch mag trotz des ubicumque des Ricardus (zweifellos derselbe, den Hieronymus de Moravia mehrmals nennt) wohl schon damals auch der Gebrauch bestanden haben, gelegentlich das Subsemitonium mit dem Namen der nicht veränderten Stufe zu solmisieren (ohne Mutation), wie das für das 15. Jahrhundert Franchinus Gafurius ausdrücklich (Practica musica III. 13) für *g fis g* (*sol fa sol*) und *a gis a* (*la sol la*) konstatiert. Etwas dergleichen scheint schon eine leider sehr korrumpierte Stelle der De cantu mensurali positio des älteren Garlandia anzudeuten, wo unter der Rubrik Error tertii soni (Coussemaker Script. I. 115) als selbst-

verständlich hingestellt wird, daß beim Aufsteigen um drei Ganztöne und folgender Umkehr und ebenso beim Hinabsteigen um drei Ganztonstufen und folgender Umkehr der dritte Ganztonschritt in einen Halbtonschritt verwandelt wird (tonus in semitonium convertitur, per synemmenon fiat subtractio toni vel soni):



Der Terminus synemmenon ist hier offenbar in demselben verallgemeinerten Sinne gebraucht wie von dem Anonymus XI bei Coussemaker Script. III. 416 die lateinische Übersetzung desselben ‚conjuncta‘: »conjuncta . . est facere de tono semitonium et e contrario de semitonio tonum« (der Anonymus rechnet daher zu den conjunctae auch *fis* und *cis*).

Unnötige Wichtigkeit hat man wohl der übereilten oder unklaren Notiz des Johannes Cotton (s. oben S. 174) beigelegt, daß die Italiener andere Solmisationssilben gebrauchen als die Engländer, Franzosen und Deutschen. Johannes de Muris (Normannus) hat dieselbe in gutem Glauben nachgeschrieben zuerst in der Summa musicae (bei Gerbert Script. II. 203) und auch in seinem später geschriebenen Hauptwerke Speculum musicae (bei Coussemaker Script. II. 281), hier aber mit Unterdrückung gerade der Behauptung bezüglich der Italiener und nur mit der wie entschuldigend klingenden Angabe, er meine in Paris von jemanden die Silben *pro to do no ni a* anstatt *ut re mi fa sol la* gehört zu haben. Diese Silben oder vielmehr *tri pro de nos te ad* sind nämlich die Halbzeilen-Anfänge einer dem Johannes-Hymnus gleichgebildeten, ihm vielleicht zugehörigen Strophe. Daß die Italiener zur Zeit des Johannes de Muris nicht mit diesen Silben, sondern mit *ut re mi fa sol la* solmisierten, geht mit Bestimmtheit aus dem Lucidarium des Marchettus von Padua hervor, das geradeso wie die Theoretiker nördlich der Alpen mit *c solfaut*, *D lasolre* usw. operiert. Es liegt daher keinerlei Grund vor, der offenbar irrigen Notiz des Cotton irgendwelche Bedeutung beizumessen und G. Lange in seiner Arbeit »Zur Geschichte der Solmisation« (Internat. Mus.-Ges. Sammelb. I. 4) hat sich hier sicher auf Ausführungen eingelassen, welche ganz überflüssiger Weise die Geschichte der Solmisation komplizieren. Das *pro to do no ni a* und *tri pro de nos te ad* mitsamt *an chi to gen mi lux* gehören vielmehr in eine Kategorie mit den vielen späteren Solmisationsweisen mit sieben Silben (den sogenannten Bobisationen), mit denen kleine Leute sich verewigt haben, ohne die Welt zu erschüttern. Möglicherweise hat zur Zeit des Aufkommens der Hexachordenlehre

noch einige Zeit die Hucbaldsche Tetrachordenlehre mit ihrer Stufenbenennung pro[tus], de[uterus], tri[tus], te[trardus] für *d e f g* und *a h c' d* fortbestanden, wie sie z. B. Wilhelm von Hirsau und Otker von Regensburg gebrauchten. Doch können wir das auf sich beruhen lassen, da es auf die Entwicklung der Solmisation keinerlei Einfluß gewonnen hat.

Dagegen muß aber nachdrücklich betont werden, daß die ursprünglich durchaus der Theorie der Kirchentöne eingeordnete und ihrer übersichtlichen Darstellung geweihte Hexachordenlehre Guidos mehr und mehr zu einem dieselbe zersetzenden und auf ihre schließliche Antiquierung hindrängenden Element geworden ist. Ganz irrig ist die Idee G. Langes (a. a. O.), daß die Aufstellung der Hexachorde einen Durchbruch der Auffassung im Dursinne bedeute oder gar eine Erweiterung und Neubelebung des natürlichen angeborenen Dur-Empfindens »das den Kampf mit den griechischen Tonarten endlich siegreich bestanden hatte und dem Volk die langersehnte Einheit zur Gliederung und Erklärung des Tonsystems schenkte«. So plausibel es auf den ersten Blick scheint, die Wahl der Hexachorde *c d e f g a*, *g a h c' d' e'* und (trotz Guido) *f g a b c' d'* mit dem auf der ersten Stufe (*ut*) in allen drei Lagen basierenden Durakkorde (*c e g*, *g h d*, *f a c*) in Verbindung zu bringen — ein solches Verfahren ist unhistorisch und willkürlich. Obgleich bereits vor Guidos Zeit, mindestens im 10. Jahrhundert in der fränkischen Buchstabentonschrift für Instrumente *A B C D E F G A* im Sinne einer Durskala (= *c d e f g a h c'*), und in der schnell sich entwickelnden Vorliebe für durchgehaltene Grundtöne die wachsende Bedeutung der Auffassung im Dursinne belegt ist, so hat doch Guido nachweislich die beiden Hexachorde *c d e f g a* und *g a h c' d' e'* nur darum einander gegenübergestellt, weil sie die beiden Maximalstrecken einander genau entsprechender Intervallfolgen sind. Den Kern beider bildet für ihn aber nicht die Durquinte *c d e f g* (= *g a h c d*), sondern das Folgeverhältnis der vier Finaltöne *d e f g*; die Guidonische Hexachordenlehre ist im Grunde nur eine Erweiterung der Hucbaldschen Tetrachordenlehre aber mit einer weisen Beschränkung auf zwei Lagen und mit der Erweiterung um je einen Ganzton nach oben und unten, die Umrahmung des Halbtons durch je zwei Ganztonschritte unten und oben.

Dagegen muß freilich bedingungslos anerkannt werden, daß der fortgesetzte Hinweis auf diese auf sechs Stufen beschränkte Skala sehr geeignet war, die ohnehin seit den Anfängen mehrstimmigen Musizierens schnell sich kräftigende Auffassung im Dursinne zu begünstigen. Ja es läßt sich deutlich verfolgen, wie die Vergleichung

der drei ältesten Hexachordlagen miteinander zunächst dem Hexachord auf *g* nach Analogie der beiden anderen Lagen das Subsemitonium verschafft:

	(*mi*)		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
	h	‖	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
	e		*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
NB.	♯*f*	‖	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Obgleich Guido noch einen vollständigen horror subsemitonii bekundet (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. 83), so ist doch 100 Jahre nach ihm diese Antipathie gegen Schlußbildungen mit der kleinen Untersekunde bereits geschwunden und gar bald wird das Subsemitonium eine der wichtigsten Requisiten des mehrstimmigen Tonsatzes, wenn es auch noch lange Zeit für gewöhnlich nicht geschrieben wird. Denn auch für die Tonarten, auf deren Finalis ein Mollakkord seinen Sitz hat, wenigstens für die drei Lagen:

d e f g a, *g a b c′ d′* und *a h c′ d′ e′*

die doch als Untersekunde gerade das *ut* haben (!), wird durch die Mehrstimmigkeit in Nachbildung der Durschlüsse auf *c*, *f* und *g* ebenfalls das Subsemitonium selbstverständlich und zwar sicher ohne Mutation, wenn auch vielleicht mit irregulärer Benennung des erhöhten Tons als *mi*. Der ‚error tertii soni‘ des Garlandia ist aber zugleich die älteste Fassung der späteren Solmisationsregel:

una voce super *la* semper canendum *fa*

d. h. bei diesen Tonarten mit Mollcharakter, die bereits oberhalb des Halbtons zwei Ganztöne haben, ist, sofern nicht noch weiter hinaufgestiegen und dann natürlich mutiert wird, der Halbton oberhalb der Quinte der Finalis selbstverständlich:

(*mi*)		*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		(*fa*)
♯*c*	‖	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	‖	*b*
♯*f*	‖	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	‖	♭*e*
♯*g*	‖	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	‖	*f*

so daß also unter fortgesetzt gesteigerter Verleugnung des diatonischen Fundaments der Kirchentöne sich immer deutlicher die beiden modernen Typen der Melodiebildung Dur und Moll (und zwar das mit Dur-Elementen vermischte Moll) herausbilden. Nur

der Deuterus mit seinen Transpositionen blieb für derartige Neuerungen unzugänglich, da der Tritonus dessen konstituierender Quinte immanent ist und der Halbton über der Finalis die Einführung eines Subsemitoniums ausschließt. Ein dritter Melodietypus ist daher:

Tritonus

re mi fa sol la mi fa
d* ‖ *e f g a h* ‖ *c
g* ‖ *a b c d e* ‖ *f

Daß diese drei Melodietypen:

$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 = (*mi*) *ut re mi fa sol la*
$\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ = (*mi*) *re mi fa sol la* (*fa*)
1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ = *re mi fa sol la* (*mi fa*)

sich ebensowenig aus dem ursprünglichen System der Kirchentöne wie aus dem Grundprinzip der Solmisation ungezwungen ableiten lassen, ist wohl klar; lediglich das durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit allmählich erstarkende Harmoniegefühl, der erwachende Sinn für die Auffassung der Bewegungen der Harmonie, der Harmoniefortschreitungen, muß vielmehr als die treibende Kraft anerkannt werden, welche das diatonische Grundwesen der Kirchentöne mehr und mehr mittels Durchsetzung mit chromatischen Elementen zerstörte und aus der Solmisation und Mutation etwas ganz anderes machte, als sie auch in dem ersten Jahrhundert nach Guido waren. Erwies sich zunächst die Solmisation als ein bequemes theoretisches Vehikel dieser Neuerungen, insofern sie ohne Zwang Namen für die neuen melodischen Folgen ergab, so mußte doch das weitere Fortschreiten dieses Prozesses auch die Solmisation selbst antiquieren, da die einfachen Grundlagen immer mehr unkenntlich wurden. Obgleich die Solmisation eigentlich schon von dem Moment ab als überlebt angesehen werden muß, wo die wirkliche Chromatik in die Melodie eindringt (bei Marchettus von Padua), so hat es doch noch zweier Jahrhunderte bedurft, bis auch nur die elementarsten Anfänge des an ihre Stelle zu setzenden Systems der harmonischen Deutung der Zusammenklänge formuliert wurden (Ende des 15. Jahrhunderts) und abermals zweier Jahrhunderte, bis die Solmisation durch Einführung eines Silbennamens für *h* (*si*, die beiden Anfangsbuchstaben der Worte der letzten Zeile des Johannes-Hymnus S[ancte] J[ohannes], doch ohne Beziehung auf die Melodie des Hymnus), also durch definitive Festlegung der Namen *ut re mi fa sol la si* auf die Töne *c d e f g a h* und gänzliche

Abschaffung der Mutation ein für allemal beseitigt wurde. Die germanischen Völker (Deutschland, Holland, England, Skandinavien) streiften damit die den Buchstaben angehängten Silben einfach wieder ab, die romanischen dagegen ließen die Buchstabennamen fallen und behielten die sieben Silbennamen für die Stammtöne. Die chromatische Veränderung der Stammtöne aber wurde durch Zusätze zu den Namen der Stammtöne angezeigt (bei den Romanen *b*-molle [bémol] für die Erniedrigung [♭], diesi [dièse] für die Erhöhung [♯], bei den Deutschen, Niederländern und Skandinaven *-es* für die Erniedrigung [♭], *-is* für die Erhöhung [♯], bei den Engländern flat [= weich] für die Erniedrigung [♭] und sharp [= scharf] für die Erhöhung [♯]).

XIX. Kapitel.

Die Mensural-Notenschrift.
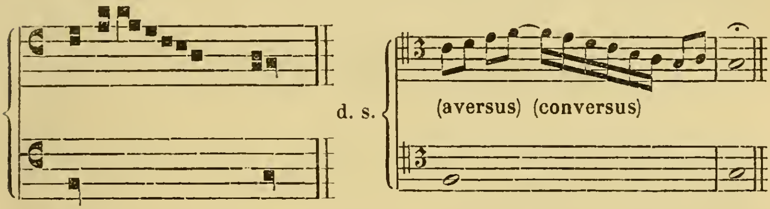
§ 43. Die Emanzipation des Rhythmus der Gesänge vom Rhythmus der Texte.

Das Rätsel des Rhythmus der altkirchlichen, großenteils auf nichtmetrischen (Prosa-) Text komponierten Gesänge hat unsere bisherige Darstellung in der einfachen Weise zu lösen gesucht, daß sie für die scheinbaren Prosatexte aus ihrer stereotypen Gliederung in eine beschränkte Anzahl von Abschnitten von annähernd gleicher Ausdehnung einen durch Hauptsinnakzente der Worte getragenen Rhythmus annahm, der für jeden der Abschnitte denselben Gesamtzeitwert beanspruchte, nämlich vier einander in gleichem Abstande folgende Hebungen (schwere Zeiten): 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥, so daß je nach dem größeren oder geringeren Silbenreichtum der einzelnen Textabschnitte das Notenbild durch die Unterbringung der nicht akzentuierten oder untergeordnete Akzente tragenden Silben (unter steter Festhaltung des geraden Taktes als der einfachsten Form auch für die Unterteilungen) die mannigfaltigsten Formen zeigte. Das befriedigende Ergebnis der Durchführung dieses sehr einfachen und jederzeit instinktiv zu handhabenden Prinzips war wohl geeignet, die Überzeugung zu erwecken, daß wir die wahre Natur der alten Melodien zu verstehen anfingen. Aber nicht nur für den einstimmigen Gesang sondern auch für den mehrstimmigen erwies

sich diese Rhythmisierung der Texte und damit der Melodien nach den Hauptakzenten als durchführbar, solange die Mehrstimmigkeit an dem gleichzeitigen Vortrage desselben Textes (Wort für Wort) durch die Stimmen festhielt; es schien nicht einmal erforderlich, daß beide Stimmen dabei auch in den Ausschmückungen durch Melismen gemeinsame Wege wandelten, sondern es konnte ohne Störung des Gesamteindrucks die eine Stimme hier, die andere dort reichere Melismen einstreuen.

Nun wäre es an sich auch nicht ausgeschlossen, dasselbe Prinzip beizubehalten, wenn zwei Stimmen gleichzeitig verschiedene Texte vortrügen, vorausgesetzt natürlich, daß beide Texte die Zerlegung in die gleiche Anzahl solcher vierhebigen Abschnitte zuließen; auch dann würden die Hauptakzente noch als sichere Führer für die Rhythmisierung beider Melodien dienen können. Denn schließlich wäre dabei die Aufgabe der verschiedenen beteiligten Stimmen ungefähr dieselbe wie die einer einzelnen Stimme, die dieselbe Melodie auf verschiedene Texte anzupassen hat. Doch ist anscheinend dieser Weg nicht betreten worden. Die Verkoppelung verschiedener Texte tritt vielmehr erst gleichzeitig mit der gänzlichen Emanzipation der Melodie vom Rhythmus des Textes auf, welche noch ganz andere Dinge gestattet als die Verbindung verschiedener Texte, z. B. den Vortrag desselben Textes in beliebiger zeitlicher Verschiebung oder die Gegenüberstellung von Texten ganz anderer Gliederung. Diese Emanzipation wurde möglich durch eine neue Reform der Notenschrift, welche die Dauer der einzelnen Töne durch die Gestalt der Noten ausdrückte, also durch Aufnahme eines derselben bis dahin so gut wie gänzlich fremden Elements in die Notenschrift. Was eigentlich auf diese vollständige Revolution der Kompositionstechnik geführt hat, liegt vollkommen im Dunkel. Man ist versucht, in den beliebten Wirkungen der Stillstände des Organum auf einem Tone (vgl. S. 149) und in den allmählich reicheren Auszierungen des Diskants besonders vor Schlüssen (auf der Penultima) den Ausgangspunkt für die Verselbständigung der Stimmen zu sehen. Vielleicht hat auch die Instrumentalmusik wesentlichen Anteil an der Neuerung. Die etwas unklaren Auslassungen der Theoretiker über eine ‚Copula' genannte Kompositionsgattung, deuten (wenn ich recht verstehe) an, daß die Copula darum eine Mittelstellung zwischen Organum und Discantus einnimmt (Discantus vulgaris positio, Coussemaker Script. I. 114), weil sie statt einer einfachen Note einen längeren, sich von der Hauptnote wegwendenden und dann wieder in dieselbe zurücklaufenden aus vielen Noten bestehenden Gang ausführt (aversus und conversus), und zwar tritt die Copula nach Walter Odington (Coussemaker Script. I. 248) regelmäßig vor

Schlüssen auf. Wooldridge (Oxford history I) teilt aus dem Antiphonarium Medicaeum mehrere zweistimmige Conductus mit, welche Schlußbildungen mit solchen der Beschreibung der Copula entsprechenden Evolutionen der Oberstimme über der Penultima der Unterstimme aufweisen, z. B. (S. 291, letzter Schluß des Conductus Dum sigillum von Perotinus):



Ausschmückungen solcher Art sind zweifellos nicht nur dem improvisierten Déchant, sondern bereits dem Organum des 11. Jahrhunderts geläufig gewesen, wie aus den Anweisungen des Mailänder Traktats Ad organum faciendum (‚multiplicatio oppositarum vocum‘, ‚frangit voces‘) und des Johannes Cotto (‚simplices motus duplicare vel triplicare vel quovis modo conglobare‘) hervorgeht. Der Mailänder Traktat definiert aber sogar unter dem Terminus Copulatio ganz offenbar die nachherige Copula der ersten Mensuralisten (Coussemaker, Hist. de l'harm. S. 230): »Cum autem cantus praestolatur organum copulatio fit quolibet modo« d. h. »So oft aber der Cantus firmus (der bei dem Anonymus Unterstimme ist!) die Organalstimme erwartet (auf einem Tone stehen bleibt), erfolgt das Copulatio genannte verzierte Zusammenlaufen in den Einklang« (nämlich bei allen Teilschlüssen). Sehr bemerkenswert sind die Ideen, welche Wilhelm Meyer »Über den Ursprung der Motets« (1898) für diese merkwürdige Übergangszeit vom freien Organum zu mensuriert notierten mehrstimmigen Sätzen vorbringt, wenn er auch wohl bezüglich der Annahme wirklicher Mensuralnotierung gleich Coussemaker und allen anderen zu weit zurückgeht. Beizupflichten ist aber gewiß seiner Ansicht, daß die mehrstimmigen Ausschmückungen der Antiphonen und Gradualien zuletzt derselben Wurzel entspringen wie die Sequenzen und die Farcierungen der Meßgesänge durch eingeschaltete Neudichtungen unter Benutzung von Motiven der Choralmelodie, nämlich den Troparien der griechischen Kirche (vgl. S. 114 ff.). Der Unterschied ist nur der, daß nunmehr nicht einstimmige Gesänge eingeschaltet werden, sondern mehrstimmige Bearbeitungen von Teilen der Choralmelodie. So seltsam es auch scheinen mag, W. Meyer wird doch wohl mit der Annahme Recht haben, daß

die mehrstimmigen Tonsätze über kleine, manchmal nur die Melismen einer Silbe umfassende Bruchstücke des Chorals in der Liturgie in den Vortrag der Choralmelodie selbst eingeschaltet wurden. So erweist z. B. Meyer (a. a. O. S. 119) mehrstimmige Sätze über *le*, *lu*, *dens*, *tum*, *captivam*, *du*, *ta* im Antiphonarium Medicaeum als zusammengehörig; diese Textbrocken gehören nämlich dem Versus allelujaticus der Himmelfahrtsfeier an:

Al-**le**-**lu**-ia Dominus in Sina in sancto ascen**dens** in al**tum** **captivam** **du**xit captivitatem.

Nach Meyers Annahme hätten die mehrstimmigen Bearbeitungen dieser Choralbruchstücke zuerst der Texte entbehrt und erst die nachträgliche Hinzudichtung von Texten zu den Stimmen hätte die Dichtungsform der Motets ins Leben gerufen. Ob dieser Entwicklungsgang wirklich stattgefunden hat, wird schwer zu beweisen sein. Näher liegt wohl, anzunehmen, daß der Motet nicht durch Hinzufügung von Texten zu den Tonsätzen des Organum entstand, sondern vielmehr eine selbständige Gattung dieser Erstlinge der Mehrstimmigkeit über gedehnten Choralmotiven ist; im Motet aber wird vielleicht der Ursprung der Anfänge wirklicher Mensur zu suchen sein. Die Autoren bestimmen ja für den Motetus übereinstimmend die Bewegung des Tenor sowohl als der hinzukomponierten Stimme in einem der sechs Modi. Die älteste Definition, diejenige der Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 96) lautet: »Motetus vero est super determinatas notas firmi cantus mensuratas vel ultra mensuram diversus in notis diversus in pausis multiplex consonus cantus. Cujus quidem modi sunt sex«. Der ebenfalls sehr alte Anonymus 7 (bei Coussemaker Script. I. 379) ergänzt: »Notandum est quod motellus, cujuscumque modi sit, debet judicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars et a digniori et nobiliori debet res nominari«. In der Tat werden alle Motets nach dem Tenortext und nicht nach dem der hinzugefügten Stimmen benannt und zitiert. Walter Odington sagt (das. S. 248): »Moteti fiunt cum litera in aliquo modorum. Sumatur aliquis cantus notus pro tenore aptus melo et in certo modo disponatur«.

Dieses Einrichten des dem Choral entnommenen Tenor nach einem der sechs Modi erfordert aber unbedingt die Unterscheidung verschiedener Dauerwerte durch die Gestalt der Noten; diese bestimmte Unterscheidung ist nach dem Bericht des Anonymus 4 bei Coussemaker Script. I. S. 334 zur Zeit des Perotinus erfolgt, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche

B. Mariae Virginis zu Paris war (vor der Erbauung der Notre-Dame-Kirche; vgl. W. Niemann Über die . . . Ligaturen vor Johannes de Garlandia [1902] S. 6). Vor Perotinus schrieb man einfach die zusammenzusingenden Partien direkt silbenweise übereinander, so daß deutlich zu sehen war, was zusammengehörte (»tantummodo operabantur juxta relationem inferioris ad superius, superioris ad inferius et hoc juxta concordantias harmonice sumptas«; vgl. auch S. 344: »habebant respectionem superioris ad inferiorem cantum . . . sed materialem significationem parvam habebant . . . sed abbreviatio erat facta per signa materialia a tempore Perotini Magni et parum ante«.

Wir werden also Perotinus und vielleicht wegen des ‚parum ante' auch schon dessen Vorgänger Leoninus als diejenigen anzusehen haben, welche den Grund der Mensuralnotenschrift legten, indem sie mit den Formen der Noten die bestimmte Bedeutung verschiedener Zeitdauer verbanden. Irrig wäre es aber, für ihre Art zu notieren gleich die komplizierten Bestimmungen der frankonischen Periode anzunehmen. Der Anonymus 4 nennt noch eine ganze Reihe von Pariser und anderen Meistern, welche ganz allmählich das System vervollständigten, bis endlich der erste Franko dasselbe für länger fest normierte. Ein erstes Stadium der Mensuralnotenschrift unterscheidet nur die Einzelnoten Longa und Brevis und mißt Ligaturen (Melismen) noch nicht nach den späteren Grundsätzen sondern noch halb in der Weise des Chorals aber mit besonderer Rücksicht auf die Ausprägung eines der Modi durch die Zahl der zu einer Figur vereinigten Noten. Die Lehre von den (6 oder 5) Modi bildet nicht nur einen Hauptbestandteil der Traktate der ersten eigentlichen Mensuraltheoretiker, sondern ist von noch größerer Bedeutung für das Verständnis der Notierungsweise der der eigentlichen Mensuralnotierung unmittelbar vorausgehenden Zeit, mit der wir freilich nichts anzufangen wüßten, wenn uns nicht der von lebhaftem historischen Interesse erfüllte Anonymus 4 erhalten wäre, dessen Traktat De mensuris et discantu (Coussemaker Script. I. 327—65) in seinem sehr ausführlichen ersten Kapitel in zwei Teilen De modis et modorum ordinibus und De minuitione et fractione modorum eine umständliche Darstellung der Notierung gerade dieses Übergangsstadiums gibt.

Es ist schwerlich Zufall, daß uns aus eben der Zeit, in welcher die Modi in der Musiktheorie auftauchen, der erste Versuch einer Verslehre erhalten ist, welche die die akzentuierende Dichtung beherrschenden Gesetze in ein System zu bringen sucht, nämlich die ‚Regulae de rhythmis' des im 12. Jahrhundert geschriebenen Cod. Admont. 759, welche Fr. Zarncke herausgegeben und kommentiert

hat (»Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse«, Bericht der Kgl. Sächs. Ges. der Wissensch. philolog.-hist. Klasse Bd. 23, 1871). Zwar ist der Inhalt dieser Rhythmik insofern gegenüber der Lehre von den Modi beschränkt, als dieselbe nur die iambischen (steigenden) und trochäischen (fallenden) Maße berücksichtigt und daktylische und anapästische gar nicht kennt; offenbar ist sie speziell für die seit Ambrosius entwickelten Hymnen- und Sequenzdichtungen berechnet, besonders die gereimten. Durch die Teilung der Strophen (rhythmi) in ‚distinctiones‘ kommt sie aber doch Gesichtspunkten so nahe, welche wir in unserer bisherigen Darstellung festgehalten haben, daß sie an dieser Stelle erwähnt werden muß. Sie setzt nämlich als Minimalmaß einer distinctio (eines Verses oder eigentlich Halbverses) vier Silben und als Maximalmaß 16 Silben fest und definiert distinctio (S. 41) ‚Distinctiones autem appellamus in quibus consonantiarum finis vel requies spiritus perseverat‘, also: Distinctio ist ein durch Reim oder Unterbrechung (Pause) abgegliederter Teil des Rhythmus. Als größte Zahl der Distinctionen eines Rhythmus wird fünf, als kleinste zwei normiert. Alles das deckt sich ziemlich genau mit unseren Erfahrungen auch an den Prosatexten der Kirchengesänge. Zarncke bringt übrigens a. a. O. noch einige wichtige Zeugnisse für das hohe Alter der nur rhythmischen (statt metrischen) lateinischen Vulgärpoesie bei, darunter das des Marius Victorinus (um 350) in seinem Traktat De metris et de hexametro: »Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata, utputa veluti sunt cantica poetarum vulgarium« (Victorinus war Christ). Auch der Hinweis Zarnckes auf die Bedeutung der Achtsilbigkeit der Verse in dem Briefe Ädilwalds an Aldhelm (706, vgl. Bonifacius' Briefwechsel, ed. Jaffé S. 37) verdient Beachtung. Die Lehre von den Modi, wie sie das 12. Jahrhundert bringt, steht nun aber in einem auffallenden Gegensatze zu den Vulgärpoesien durch die Wichtigkeit, welche sie neben den iambischen und trochäischen Maßen den anapästischen und daktylischen beimißt. Zu einer Zeit, wo sicher schon lange auch der Hexameter und das Distichon, soweit in diesen Maßen gedichtete Texte dem populären Liederschatze einverleibt worden waren (vgl. S. 26 ff.), ebenso wie die sapphische Ode sich die Verleugnung ihrer metrischen Natur durch akzentuierende Wortbetonung und die Adaptation auf das viertaktige Grundmaß gefallen lassen mußten, ist das aber sehr merkwürdig und kündigt eine ganz neue Epoche an, in welcher eine Reaktion gegen die alles gleichmachende Vulgärpoesie sich bemerkbar macht und wieder stärkere Differenzierungen der die Melodiebildung

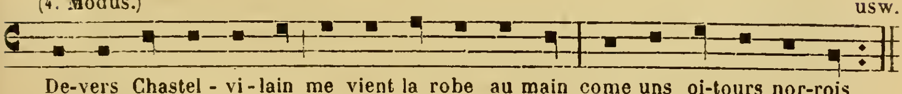
beherrschenden Formen angestrebt werden. Möglicherweise haben die Admonter Regulae de rhythmis diese zweifellos in klösterlichen Gelehrtenkreisen keimenden Ideen im Auge mit dem dunkeln Schlußsatze: ‚Sunt et aliae forte rhythmorum species, quas videlicet gracilis dictoris procederet industria, sed has adrudivit doctrina ex vetustis, quas ex modernis auctoritatum documentis excerpsimus.‘

Die Modi sind nach der schmucklosen ältesten Darstellung der Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 94).
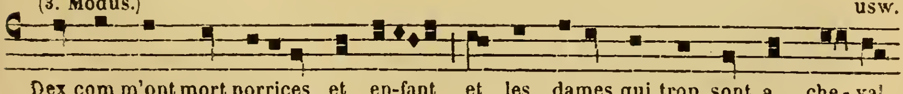
I. Modus: lang kurz, lang kurz usw. (trochäisch)
II. » : kurz lang, kurz lang usw. (iambisch)
III. » : lang kurz kurz, lang kurz kurz usw. (daktylisch)
IV. » : kurz kurz lang, kurz kurz lang usw. (anapästisch)

Als fünften Modus stellte man die Zusammenziehung in lauter Längen und als sechsten die Auflösung in lauter Kürzen auf; beide dienen der Herstellung des Kontakts von Theorie und Praxis, haben aber natürlich keine prinzipielle Bedeutung. Der eigentliche springende Punkt ist das koordinierte Auftreten von zweierlei Grundmaßen nebeneinander, eines (wenn wir die Verbindung mit der Poesie als bestimmend ansehen) auf dreisilbigen und eines auf zweisilbigen Füßen beruhenden, während die Vulgärpoesie nur mehr zweisilbige kannte und etwaige überschüssige Senkungen ignorierte. Doch ist es zweifelhaft, ob die dreisilbigen Füße damit wieder in die nicht mit Melodien verbundene Poesie gekommen sind; die Reform scheint vielmehr lediglich der Melodiegestaltung zugute gekommen zu sein. Schwerlich wird man aus Beispielen wie den beiden aus der Pariser Handschrift 846 fonds français von P. Aubry mitgeteilten (Revue musicale 1904) das Gegenteil demonstrieren können. Da, wie die mir von Aubry übersandte Photographie ausweist, die Handschrift wirklich Longa ▘ und Brevis ■ deutlich unterscheidet und nicht etwa wie in so vielen andren Fällen eine indifferente Form der viereckigen Noten vorliegt, die man nach Bedarf als Brevis oder Longa deuten kann [■], so scheinen die beiden Chansons ‚Devers Chastelvilain‘ und ‚Dex comme m'ont mort‘ allerdings Belege für den durchgeführten vierten und dritten Modus zu sein:

(4. Modus.)



(3. Modus.)



Die daktylische und anapästische Lesung dieser Texte ist ja darum keine Unmöglichkeit, weil tatsächlich und anerkanntermaßen die französische Sprache weder bestimmte Quantität noch bestimmte Qualität (Akzentuation) der einzelnen Worte kennt, so daß je nach der Versbildung ‚dames' als ♩ | ♩́ oder als ♩́ ♩ gelesen werden kann. Das ist gerade der Grund, weshalb man allgemein nur trochäische (fallende) oder iambische (steigende) Maße für die Troubadourpoesien annimmt und sie v o m R e i m a u s r ü c k w ä r t s z ä h l e n d als der einen oder der anderen Klasse zugehörig erkennt; z. B.:

Quant | véi par|ér ler|bé vert | ét la | fúelle

hat iambische Messung wegen des zweisilbigen Reimes; es würde trochäisch sein, wenn schon vert Reimsilbe (Versende) wäre:

Quánt vei | párer | lérbe | vért

Wollte man die beiden Beispiele Aubrys als beweiskräftig ansehen, daß auch daktylische bzw. anapästische, d. h. dreisilbige V e r s bildung dem 12. Jahrhundert nicht fremd gewesen wäre, so stände es übel um das angeführte Kriterium — man würde in keinem Falle mehr bestimmt sagen können, was man vor sich hat. Denn warum sollte dann nicht auch zu lesen sein:

Quánt vei pa|rér lerbe | vért et la | fúelle

Die Admonter Rhythmus-Regeln können aber gewiß nur darin bestärken, bei der alleinigen Unterscheidung iambischer oder trochäischer Messung zu beharren und die dreisilbigen Versfüße a limine abzulehnen. Dann bliebe also die Möglichkeit, anzunehmen, daß von m u s i k a l i s c h e r Seite aus die M a ß e mit z w e i S e n k u n g e n n a c h j e d e r H e b u n g neu aufgebracht worden wären und der in bestimmten Notenwerten fixierte Rhythmus der Melodien Bildungen eingeführt hätte, die unmöglich waren, so lange der Text den Rhythmus bestimmte. Obgleich etwas derartiges ganz gewiß für diese Zeit statuiert werden muß, nämlich überhaupt ganz allgemein die Emanzipation der musikalischen Rhythmik von der früheren Souveränität der sprachlichen Akzentuation (bzw. weiter zurück der Silbenquantität), so zweifle ich doch, daß die angeführten Beispiele zu der Kategorie der wirklich m e n s u r i e r t notierten Melodien gehören und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil sämt-

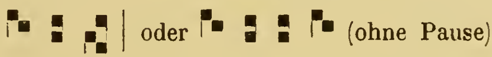
liche vorkommenden Notenformen die proprietates der Choralnoten haben und auch Pausen gänzlich fehlen. Denn daß die Striche durch mehrere Linien am Ende der einzelnen Verse Pausen wären, leugnet auch Aubrys Übertragung. In dem Devers Chastelvilain würden auch eingeschaltete Pausen nur die Symmetrie vernichten (Aubry setzt allemal statt 𝅗𝅥. an den betreffenden Stellen 𝅗𝅥 𝄾, was nichts verdirbt). Man beachte auch, daß die Ligaturen des Dex com usw. durchaus nur den Wert von Einzelzeiten haben, also die Notenformen keinerlei Mensur anzeigen.

Ein weiteres Bedenken gegen Aubrys Deutung könnte der Bericht des Anonymus 4 aufsteigen lassen, welcher für die einzelnen Modi in der Zeit des Leoninus bzw. Perotinus die Anwendung ganz bestimmter Formen der Ligaturen lehrt nämlich:

1. Modus (3, 2, 2, 2 . . bei weiblicher Endung zuletzt 3):



2. Modus (2, 2, 2 . . bei weiblicher Endung zuletzt 3):



3. Modus (1, 3, 3 . . bei weiblicher Endung zuletzt 2):



4. Modus (3, 3, 3 . . bei weiblicher Endung zuletzt 2):



Man beachte wohl, daß hier die Formen der Ligaturen durchaus noch nicht als solche (isoliert) eine bestimmte Messung bedingen; denn sämtliche zweitönige und dreitönige Ligaturen haben durchaus immer die Form, welche ihnen in der Choralnote zukommt, nämlich die erste Note erscheint vor einer tieferen zweiten mit Cauda links, vor einer höheren zweiten ohne Cauda, die letzte Note steht bei tieferer vorletzten senkrecht über dieser, bei höherer vorletzten rechts neben derselben; auch können in dreitönigen Ligaturen die erste und zweite Note als Figura obliqua geschrieben werden, ohne daß das einen Unterschied mach. Nun bedeuten aber je nach dem Modus, den sie auszudrücken haben, dieselben Ligaturenformen ganz Verschiedenes, nämlich

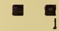
die dreitönigen



- zu Anfang des ersten Modus =  (Longa Brevis Longa)
- zu Ende des zweiten Modus =  (Brevis Longa Brevis)
- im dritten und vierten Modus =  (Brevis Brevis Longa)

und die zweitönigen



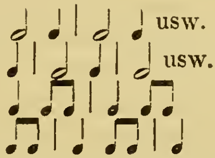
- im ersten und zweiten Modus =  (Brevis Longa)
- zu Ende d. dritten u. viert. Modus =  (Brevis Brevis)

Der Anonymus belehrt uns also, daß man in Tonsätzen der vorfrankonischen Zeit sehr mit Unrecht die frankonischen Regeln auf die Ligaturen anwendet. Nun könnte man vermuten, daß diese Notierungsweise der Modi damals immer angewendet worden sei und daher auch darum die obige Notierung von Chansons zu beanstanden sei. Dieses Bedenken erledigt aber die Auskunft des Anonymus 4 (Coussemaker Script. I, 341): ‚Sine litera conjunguntur in quantum possunt . . . cum litera quandoque sic quandoque non et signant longitudinem vel brevitatem prout accipiuntur sub modis praedictis', d. h. Stimmen ohne Text werden soweit möglich (d. h. soweit nicht Wiederholungen desselben Tones innerhalb des Fußes die Ligaturen unmöglich machen), ligiert notiert, Stimmen mit Text manchmal ebenso oder auch nicht, und dann (im ersteren Falle) ergibt sich die Wertgeltung der einzelnen Noten der Ligaturen aus dem Modus. Auch berichtet der Anonymus (S. 334), daß für die Oberstimme die Notierung ohne Ligaturen (disjunctim), für die Unterstimme (besonders für den Tenor) dagegen die Notierung mit Ligaturen (conjunctim) schon seit Perotinus das gewöhnliche sei. Das bestätigen die Denkmäler vollauf, soweit es sich um Stimmen mit Text handelt; aber die textlosen Oberstimmen des Organum des 12. Jahrhunderts folgen der von Garlandia am bestimmtesten ausgesprochenen Regel (Coussemaker Script. I. 103): ‚Nunquam debet poni (figura) simplex vel non ligata, ubi potest poni ligata vel composita.'

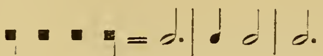
Nachdem wir so zunächst den Kreis dessen möglichst eng gezogen, was von den Notierungen dieser Übergangszeit als wirkliche Mensur, d. h. als Ausprägung des Dauerwertes der Noten durch ihre Gestalt anzusehen ist, müssen wir dem merkwürdigsten Problem näher treten, welches die Notierung der ersten Epoche wirklicher Mensur bringt, nämlich der absoluten Alleinherrschaft des dreizeitigen (ungeraden) Taktes für etwa ein ganzes Jahrhundert (1200—1300).

Daß dieselbe mit dem Moment eintritt, wo die Mensuralnotierung feste Gestalt annimmt, scheint sicher; diesem Zeitpunkte scheint aber eine Periode vorangegangen zu sein, in welcher die Modi unter Zugrundelegung des Verhältnisses 2 : 1 für die Unterscheidung der Longa und Brevis gelehrt wurden. Walter Odington (ca. 1275) berichtet bestimmt (Coussemaker Script. I. 235): ,Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora sic[ut] in metris (!), sed postea ad perfectionem ducta ut sit trium temporum ad similitudinem beatissimae trinitatis (!) . . . Brevis vero apud priores resoluta est in duas semibreves.' Auch die Ausdrücke longa recta oder longa simplex für die zweizeitige, und longa ultra mensuram oder longa obliqua für die dreizeitige Longa in der Discantus positio vulgaris, bei Garlandia und dem Anonymus 4 u. a. deuten auf dieses Stadium der zweizeitigen Messung der Longa. Die Modi sind daher zweifellos ursprünglich gemeint gewesen als:

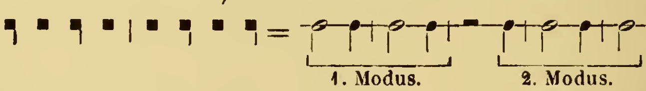
1. Modus:
2. Modus:
aber 3. Modus:
und 4. Modus:



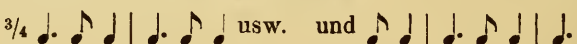
so daß die eigentliche Neuerung gegenüber der rhythmischen Praxis, wie ich sie dargestellt habe, in der bestimmten Hervorhebung der schweren (akzentuierten) Zeit gegenüber der leichten durch eine Länge bestand. Daß mit dieser Aufstellung der dreizeitigen Messung für die beiden wichtigsten Versfüße, den Iambus und Trochäus sogleich die mystische Beziehung auf die göttliche Trinität als die ,summa perfectio' aufgebracht wurde, ist im Hinblick auf den Gesamt-Zeitgeist nicht eben verwunderlich. Geradezu ein Wegwenden von der weltlichen Musik, eine absichtliche Gegensätzlichkeit wird man aber in dem nun schnell erfolgenden vollständigen Ausscheiden des geraden Taktes aus der Kunstlehre des 13. Jahrhunderts sehen müssen. Damit wurde ein Weg betreten, welcher die Kunstmusik von der Natur weitab führte und komplizierte Bildungen erzeugte, die auch die Folgezeit nach Restituierung des geraden Taktes lange nicht wieder loswerden konnte. Das erste auffallende Ergebnis war die Einzwängung des dritten und vierten Modus, deren Wesen doch zunächst nur in der Spaltung der leichten Zeit bestand, in den dreizeitigen Takt durch Aufstellung der Lehre von der Alteration, der Doppeltmessung der zweiten von zwei zwischen Longae stehenden Breves:



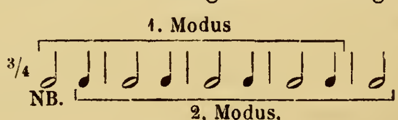
Johannes de Garlandia (Coussemaker Script. I. 107) gibt mit seiner klaren Lehre von den auf die schwere Zeit erforderlichen Konsonanzen den Schlüssel für das Verständnis der Modi, wie sie die Komponisten des 13. Jahrhunderts ansahen. Er erkennt noch ganz deutlich, daß im dritten und vierten Modus eigentlich die beiden Breves zusammen das Tempus pare, die leichte (zweite) Zeit des Taktes bilden und daher weder für die eine noch für die andere unbedingt Konsonanz zu fordern ist. Schon die Discantus positio vulgaris (Coussemaker I. 95) sagt aber sehr bestimmt: ‚Omnes notae impares (die ersten Zeiten im Takt, die schweren Zeiten) hae quae consonant melius consonant quae vero dissonant, minus (magis?) dissonant quam pares.‘ Garlandia bestimmt aber sogar die schweren Zeiten geradezu an dem Eintritt der Konsonanzen und verrät uns damit die essentielle Identität des ersten mit dem zweiten und des dritten mit dem vierten Modus (l. c. S. 114): ‚Omne id quod accidit in aliquo [modo] secundum virtutem consonantiarum dicitur longum.‘ Jeden Zweifel daran, daß der zweite Modus nicht etwa fortgesetzt als  usw. gemeint ist, beseitigt aber der Ausspruch Frankos von Paris (Gerbert Script. III. 9): ‚Si primus modus . . . pausam habet post brevem longam imperfectam, variatur primus modus in secundum‘, d. h.
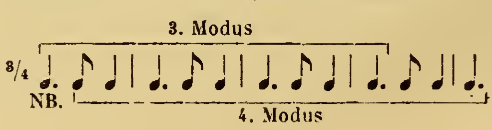


Der dritte und vierte Modus aber sind nicht als fortgesetzter Wechsel von zweierlei Taktfüllungen, sondern nach Odington (duo puncta accipiantur pro uno) gemeint als:

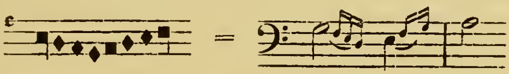


Die Art aber, wie alle Modi durch die Ligaturen ausgedrückt werden (s. oben S. 195), verrät das deutliche Bewußtsein der Zugehörigkeit der Kürzen zu den folgenden Längen (auftaktige Motivbildung) und unterscheidet den ersten vom zweiten und den dritten vom vierten nur durch die vorausgeschickte Länge:





Der Eintönigkeit der fortgesetzten Durchführung eines solchen Rhythmus wird durch Pausen, durch Übergang aus einem Modus in einen andern, durch Kombination verschiedener Modi in den zugleich singenden Stimmen und auch durch Ausschmücken mit Ziernoten begegnet, was alles der Anonymus umständlich auseinandersetzt. Von großer Bedeutung sind seine Aufschlüsse über die Verzierungen der Modi (a. a. O. S. 336 De minuitione et fractione modorum); wir erfahren da, daß z. B. im 1. Modus nicht nur an die Longa, sondern auch an die Breves ein paar Currentes angehängt werden können, die in deren Werte einzurechnen sind, z. B.:



und daß solche Verzierungen sogar auch mit Nota quadrata geschrieben ligiert werden können, so daß Ligaturen von fünf oder mehr Noten zum Vorschein kommen, die doch zusammen nicht mehr gelten als die dem Modus eignen Ligaturenformen. Auch die Discantus positio vulgaris, Anonymus 7 (Coussemaker Script. I.) und Garlandia bestätigen diese irregulären Ligaturen, deren Auflösung nach den Prinzipien der späteren (frankonischen) Lehre natürlich ganz andere Resultate (mehr Takte) erzielt. Coussemakers Übertragungen von Tonsätzen aus dieser Zeit (in L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles) sind ohne Berücksichtigung der Lehre des Anonymus 4 gemacht und darum vielfach stark zu beanstanden. Vgl. Walter Niemann »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia« (1902), wo die Theorie des Anonymus ausführlich dargestellt ist und auch eine Kritik und Verbesserung einer Coussemakerschen Übertragung durchgeführt wird.

Man kann nicht ohne weiteres sagen, daß die Emanzipation des musikalischen Rhythmus von der immanenten Rhythmik des Textes durch Einführung von Notenwertzeichen sogleich durchaus einen Fortschritt der Kunst bedeutete. Daß sie aber einen solchen anbahnte, steht natürlich außer Zweifel; ja man wird annehmen müssen, daß die Männer, welche diese Reform vollzogen, das deutliche Bewußtsein hatten, der Kunst ganz neue Wege zu öffnen. Den Anstoß zu der Reform mögen die Bedürfnisse der Instrumentalmusik gegeben haben, die ja mangels eines führenden Textrhythmus darauf angewiesen war, Mittel der Fixierung der Rhythmen zu finden, wenn sie von der freien Improvisation oder der Festhaltung einiger konventionellen rhythmischen Typen, wie sie die Tänze erforderten, zu freieren Gestaltungen gelangen wollte.

Das ist nicht so selbstverständlich, wie es zunächst scheint; denn da die Tänze im Mittelalter Tanzlieder waren, so hatten sie eben eigentlich doch Texte. Auch das Bedürfnis der zweierlei Taktarten für den gegangenen Reigen im geraden und den gehüpften Nachtanz im Tripeltakt bedingten nicht so ohne weiteres rhythmische Wertzeichen, da wir noch bis stark in das 16. ja 17. Jahrhundert hinein die Praxis verfolgen können, dieselben Melodien langsam im geraden Takt als Reigen (Pavane) und sodann schneller, mit Dehnung der schweren Noten, im ungeraden Takt als Nachtanz (Galliarde) zu spielen. Trotzdem muß man glauben, daß die wachsende Technik des Spiels besonders der Streichinstrumente, aber auch der Orgel mehr und mehr auf eine rein instrumentale Erfindung und Vermannichfaltigung der rhythmischen Typen hindrängte, welche ohne die Reform der Notenschrift nicht darstellbar war. Nachdem aber einmal erst das neue Prinzip aufgestellt worden, konnte es nicht ausbleiben, daß auch die Vokalmusik begierig die neuen Mittel aufgriff und aus denselben ganz neue Wirkungen zu ziehen suchte. Die eigentliche Polyphonie, wie sie zuletzt in der Kunst des 16. Jahrhunderts gipfelte, nimmt doch erst ihren Ausgang von den Anfängen der wirklichen Mensuralmusik. Das Organum und der Diskant in ihren verschiedenen Gestalten sind doch schließlich nur Umrankungen, Verbrämungen einer einzigen Melodie (des Cantus firmus) mit sekundärem Beiwerk. Erst die Möglichkeit, den gleichzeitigen Gang mehrerer Stimmen durch bestimmte Notenwerte zu regeln, ohne eine von der andern abhängig zu machen, gab derjenigen realen Mehrstimmigkeit die Existenz, welche im engeren Sinne Polyphonie genannt werden muß.

Daß die ersten Versuche mit den neuen Mitteln steif und ungeschickt ausfielen und sich mit den letzten reichen Leistungen der alten Kunstübung nicht messen können, ist gewiß begreiflich; es trat eben das Kindheitsalter einer neuen Stilgattung ein, welche ebenso wie manche späteren neuen Stilarten (z. B. die Instrumentalmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts und der galante Stil um die Mitte des 18. Jahrhunderts) erst eine Zeitlang ringen mußte, der neuen Mittel Herr zu werden und sie in den Dienst vertieften Ausdrucks zu stellen. Die Anfänge der Mensuralmusik haben lange damit zu schaffen, den neuen Apparat im Detail leistungsfähig zu machen, und die Theorie überwiegt zunächst über die Praxis. Traktate über Traktate werden geschrieben, in denen ein umständliches Regelwesen für die Geltung der neuen Notenzeichen festgestellt wird. Über den so mit einem Male in den Mittelpunkt des Interesses gerückten Rhythmus geraten die keimenden harmonischen Begriffe wieder mehr in Vergessenheit. Die rhythmische Verselb-

ständigung der Stimmen gegeneinander wird ins unglaubliche gesteigert, weit über das Maß des uns heute Geläufigen hinaus, und es mußte einer weiteren neuen Epoche vorbehalten bleiben, der Kontrolle der einzelnen Zusammenklänge wieder erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden und damit ein Gegengewicht gegen das Übermaß der rhythmischen Verselbständigung zu finden. Ihren Höhepunkt erreicht diese in den drei- und vierstimmigen Motets des 13. Jahrhunderts, in denen jede Stimme einen eigenen Text hat und sogar nicht selten Texte in verschiedenen Sprachen gleichzeitig gesungen werden, deren Verbindung zu höherer Einheit doch noch recht prekär erscheint und eher an die babylonische Sprachenverwirrung als an die Gemeinverständlichkeit aller Sprachen am ersten Pfingsttage gemahnt.

§ 44. Die Kunst der frankonischen Epoche.

Nach dem Bericht des Historiographen dieser Periode, des mehrgenannten Anonymus 4 (l. c. S. 342) sind die Schöpfer der eigentlichen Mensuralnotierung die Nachfolger des Perotinus in Paris: Robertus de Sabilone, der speziell als optimus notator bezeichnete Petrus [de Cruce], Johannes primarius [de Garlandia], Franko von Paris und Franko von Köln. Die von demselben Autor an anderer Stelle (S. 344) noch ergänzend genannten Thomas de Sancto Juliano, [Thomas] Anglicus, Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, Johannes de Burgundia scheinen von untergeordneterer Bedeutung gewesen zu sein; dagegen dürfen wir noch hinzufügen den ‚quidam Aristoteles‘, hinter welchem freilich einer der Genannten sich bergen kann. Dem älteren Franko gebührt das Verdienst, mancherlei bei seinen Vorgängern schwankende Bestimmungen endgültig entschieden und für ein Jahrhundert die Form der Lehre in den Grundzügen festgestellt zu haben. Als spezielles Verdienst des Petrus de Cruce, eines Zeitgenossen der beiden Franko, hat Johannes Wolf (Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460) die bestimmte Regelung der Geltung der Semibreven nachgewiesen, wo ihrer eine größere Zahl nacheinander auftreten (durch trennende Punkte). Da wir hier nicht auf dieses kleine Detail eingehen können, sei nachdrücklichst auf Wolfs hochverdienstliches Werk hingewiesen. Der Kern der Mensurallehre Frankos, welche dauernd den Grundstock auch der Mensurallehre der Folgezeit bildet, läßt sich kurz zusammenfassen in die folgenden Sätze.

Zur bestimmten Bezeichnung der Wertgeltung der einzelnen Töne dienen die Zeichen:

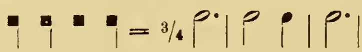
Maxima (Duplex longa) = 2 Longae

Longa = 3 Breves

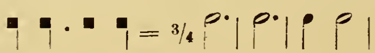
Brevis = 3 Semibreves

Die Maxima ist durchaus ein Ausnahmswert, der nur in den aus dem Choral entnommenen Tenören öfter vorkommt. Die Zählzeit der frankonischen Epoche ist die Brevis recta = $^1/_3$ Longa; die Longa ist der höhere Einheitswert des Taktes. Was wir jetzt einen Takt nennen, heißt bei Franko ein Perfectio. Folgen einander mehrere Longae, so füllt jede einen Takt für sich, repräsentiert eine Perfectio, ist perfekt. Treten aber zwischen die Longae kürzere Noten, zunächst also Breves, so werden dieselben in bestimmten Fällen mit den Longae zusammengerechnet, imperfizieren daher die Longae. Die Regeln sind

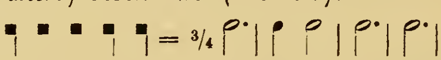
1) eine Brevis zwischen zwei Longae imperfiziert die vorausgehende Longa, bildet also mit dieser zusammen eine Perfectio, einen Takt, z. B.:



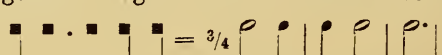
2) soll die einzelne Brevis nicht mit der vorausgehenden, sondern mit der folgenden Longa zu einem Takte gehören, so wird sie durch einen Punkt (P u n c t u m d i v i s i o n i s) von der vorausgehenden Longa abgetrennt; dieser Punkt hat also in dieser Lehre durchaus nur die Bedeutung unseres T a k t s t r i c h s, wurde auch von Franko noch als kleiner Strich gezeichnet, während ihn Petrus de Cruce als Punkt schrieb:



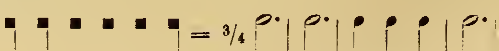
3) zwei Breves zwischen zwei Longae bilden für sich eine Perfektion und zwar gilt die erste e i n e Zählzeit und die zweite (Brevis altera) deren zwei (alteratur):



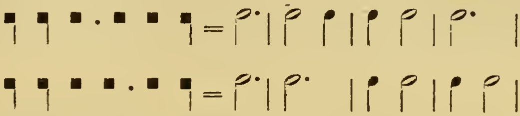
4) steht aber zwischen den beiden Breves ein Punctum divisionis, so wird die erste mit der vorausgehenden, die zweite mit der folgenden Longa zu einer Perfection verrechnet:



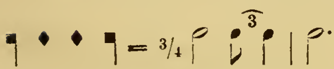
5) auch drei Breves zwischen Longae bilden eine Perfection für sich:

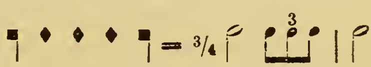


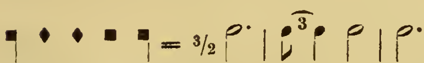
6) doch kann durch einen Divisionspunkt nach der ersten oder zweiten Brevis die Verrechnung nach den Bestimmungen 3 und 4 verlangt werden:



7) was über das Verhältnis der Breves zwischen Longae gesagt ist, gilt ebenso für Semibreves zwischen Breves; auch können jederzeit statt einer Brevis zwischen Longae zwei oder drei Semibreven erscheinen. Das ergibt also die weiteren Fälle:





 usw.

Da aber jederzeit auch eine Longa ganz in kürzere Notenwerte aufgelöst werden kann, so werden zur schärferen Unterscheidung der verschiedenen möglichen Teilungen auch Divisionspunkte zur Markierung der Grenzscheiden der Breviswerte angewandt, eine Praxis, die besonders Petrus de Cruce vervollständigt hat, z. B.:



Die durch die eigentlichen Mensuralisten (wohl seit Robert von Sabilon) reformierten Bestimmungen für die Geltung der ligierten Noten, die aber noch bei Garlandia schwankend sind und erst durch Franko endgültig festgestellt wurden, fußten durchaus auf den zweitönigen Normalformen der Ligaturen der Choralnotierung, gaben aber denselben im Hinblick auf die alte Tradition der mora ultimae vocis, d. h. der geringen Verzögerung der letzten Note den Sinn von kurz lang:

 und , beide = 

Sie antiquieren durchaus den Gebrauch, durch die Notenzahl der Ligaturen den Modus kenntlich zu machen (S. 195); ein solcher Gesichtspunkt mußte natürlich aufgegeben werden, sobald ein für allemal die Notenform eine bestimmte Geltung normieren sollte.

Man griff daher zu dem Auskunftsmittel, die Form der ersten und letzten Note zu verändern, wenn sie nicht die proprietas der Choralnoten haben sollte, d. h. wenn die erste nicht kurz oder die letzte nicht lang sein sollte. Die ziemlich komplizierte Theorie der Ligaturen läßt sich möglichst gedrängt in folgenden Sätzen darstellen:

A. Geltung der ersten Note der Ligatur.

a. wenn die zweite Note tiefer steht:
   1) = Brevis, wenn sie links eine Cauda (Stiel links nach unten) hat (cum proprietate).
   2) = Longa, wenn dieser Stiel fehlt (sine proprietate).

b. wenn die zweite Note höher steht:
   1) = Brevis, wenn sie keine Cauda hat (cum proprietate).
   2) = Longa, wenn sie eine Cauda hat, gleichviel ob rechts oder links (sine proprietate).

c. hat die erste Note eine Cauda links nach oben (opposita proprietas), so gelten die beiden ersten Noten als Semibreves.

B. Geltung der letzten Note der Ligatur.

a. wenn die vorletzte Note tiefer steht:
   1) = Longa, wenn sie senkrecht über der vorletzten steht (cum perfectione).
   2) = Brevis, wenn sie rechts neben der vorletzten steht (sine perfectione).

b. wenn die vorletzte höher steht:
   1) = Longa, wenn sie als quadratische Note geschrieben ist (cum perfectione).
   2) = Brevis, wenn sie mit der vorletzten in einem schrägen Zug (Figura obliqua) vereinigt ist (sine perfectione).

C. Geltung der Noten der Ligatur, die nicht erste oder letzte sind.

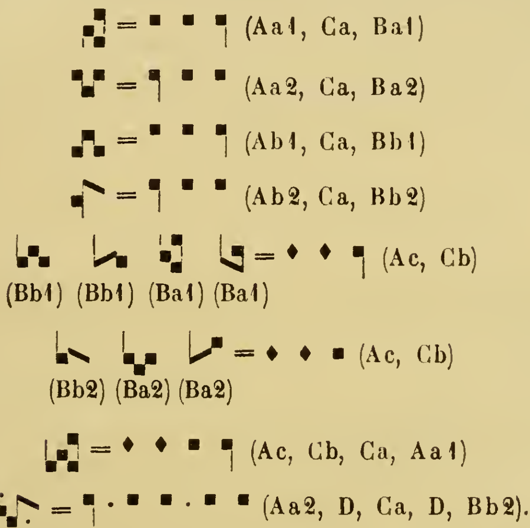
a. omnis media brevis, d. h. jede Note, die nicht erste oder letzte der Ligatur ist, gilt als Brevis, ausgenommen

b. die zweite Note einer Ligatur cum opposita proprietate, die stets (auch wenn die Ligatur nur zwei Noten hat) wie die erste Semibrevis ist.

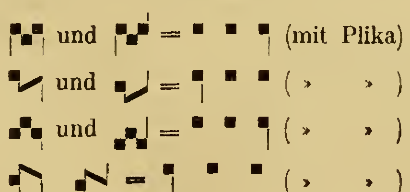
D. Ergänzende Bestimmung für A—C.

Der Divisionspunkt wird auch innerhalb der Ligatur (rechts neben der Note) vollständig mit demselben Sinne angewendet wie bei allein stehenden Longae, Breves und Semibreves.

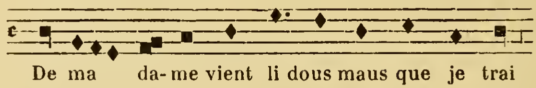
Die folgende Übersicht mag die Regeln illustrieren:

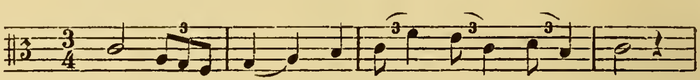


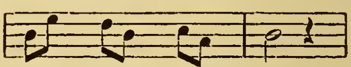
Eine Veränderung erfuhren die Bestimmungen von Aa1 und Aa2, wenn die Schlußnote plikiert werden sollte, d. h. nach oben oder nach unten geschleift (vgl. das S. 99 über die Plika gesagte). Da nämlich die Plica descendens bei der Form und gar nicht gut anzubringen war (das Zeichen der Plica ascendens ist eine Cauda nach oben, das der Plica descendens eine Cauda nach unten), so wurde bei tieferer vorletzten die plikierte Schlußnote als Longa gezählt, wenn sie als quadratische Note rechts neben der vorletzten stand, und wie bei Bb2 Figura obliqua angewandt, wenn die plikierte letzte Note als Brevis gelten sollte; in allen anderen Fällen war die Plika ohne Veränderung anzubringen:



Das sind die Mittel der Notierung, auf welche die Kunst der frankonischen Epoche angewiesen ist. Derselben sind vor allem glatte Gänge in kurzen gleichen Noten vollständig versagt, sofern sie nicht die Gruppierung zu dreien und dreien einhalten. Die gar zu häufig vorkommenden alterierten Breves und Semibreves geben dem Verlauf der Melodie etwas Stockendes und Holpriges. Man fragt sich ernstlich, ob nicht die Praxis wenigstens diese lästigen letzten Spitzfindigkeiten der Theorie ignoriert und, wo z. B. zwei Semibreven für eine Brevis eintreten, doch beide einfach als Spaltwerte glatt heruntergesungen hat, also z. B. im Diskant De ma dame vient von Adams de la Hale dreistimmigem Motet über ‚Omnes' (Coussemaker, Oeuvres complètes S. 246):

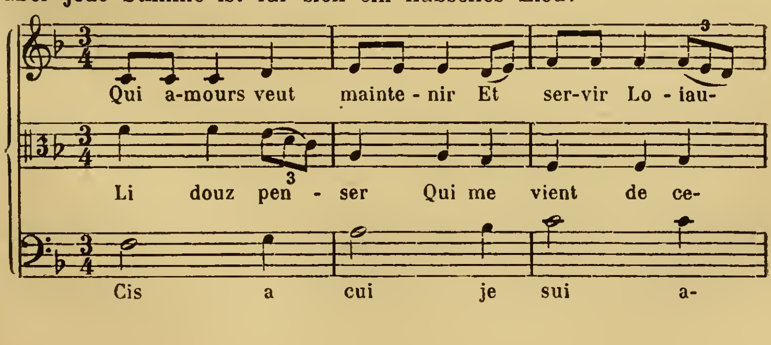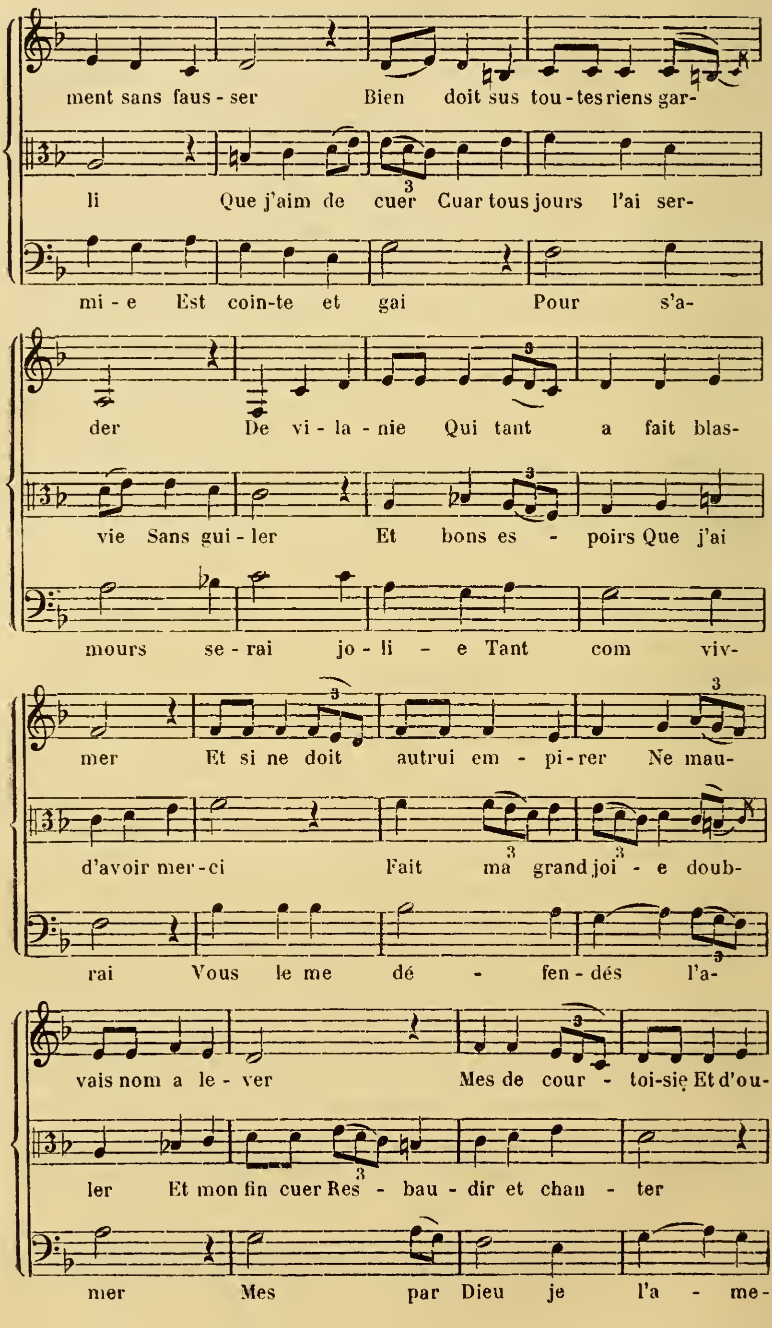


statt 
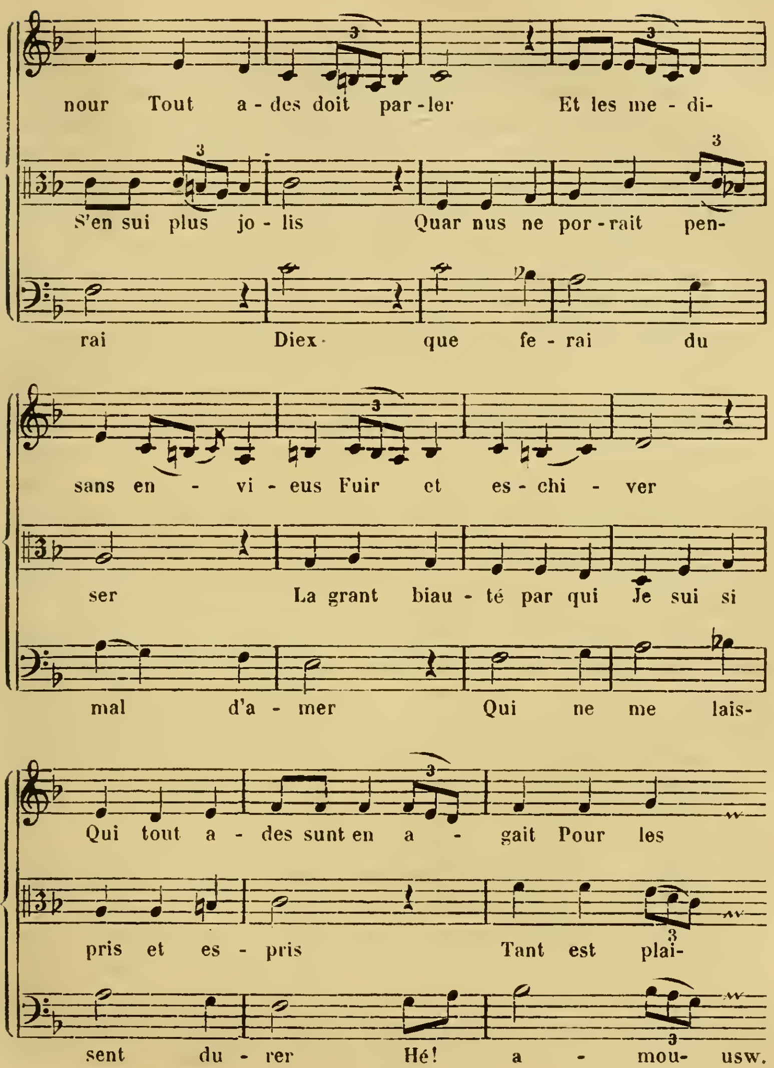
einfach: 

Die minutiöse Einhaltung der Triolenbildung, gar mit einer Silbe auf jeden Ton, würde ja nur bei sehr langsamem Vortrage korrekt herausgebracht werden können, der die Anmut der Komposition stark beeinträchtigte. Freilich ist ja aber mit solcher geringen Abglättung rhythmischer Widerhaarigkeiten noch nicht viel erreicht. Der ganze Stil dieser Kompositionen ist uns doch so fremd und so weit abliegend von unserer heutigen Art zu hören, daß es immer noch vor allem einer vollständigen Versetzung auf einen ganz anderen Standpunkt bedarf, um sich mit den vielen Leerheiten der Harmonie, den zufälligen Parallelführungen in Einklängen, Quarten und Quinten, aber auch in Sekunden, einigermaßen abzufinden, von dem Mangel harmonischer Entwicklung ganz zu schweigen. Man muß sich in die Rolle eines der Sänger dieser mehrstimmigen Sätze hineindenken und sich an der Melodieführung der Einzelstimme freuen, die anderen Stimmen aber sekundär als mitlaufend auffassen, wobei nur das Zusammentreffen in Konsonanzen auf die Hauptzeiten als die Einheit der Stimmen repräsentierend zu Bewußtsein kommt, übrigens aber jede Stimme für sich gehört sein will. Diese Art zu hören bleibt sogar noch für das ganze 14. Jahrhundert unerläßlich, wenn man nicht kurzen Prozeß machen und die mehrstimmige Musik dieser ganzen Jahrhunderte bis auf ein paar zufällig nach unserem Geschmack besser geratene Einzel-

leistungen einfach für ungenießbar erklären will. Wenn ich mir auch versagen muß, hier größere Kompositionen in extenso zu reproduzieren, so erfordert doch die Nutzbarmachung meiner Ausführungen wenigstens ein paar kurze Proben der Kunst dieser Zeit. Als erste diene der Anfang eines dreistimmigen Motet, das in allen drei Stimmen französischen gereimten weltlichen Text hat, nämlich das als No. XXXVI von Coussemaker in L'art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles aus der Handschrift H. 139 von Montpellier pl. 314 in Originalnotierung (S. LXXI) und Übertragung (S. 86) mitgeteilte. Das Stück ist besonders dadurch wertvoll, daß es nicht einen jener öden dem Choral entnommenen Tenöre von wenigen langen Noten hat, sondern auch als Tenor ein hübsches vollständiges Liebeslied, so daß es als ein prächtiger Beleg der auf die Spitze getriebenen Verselbständigung der Stimmen dienen kann. Nach O. von Kollers Untersuchungen (»Der Liederkodex von Montpellier«, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV S. 1 ff.) gehört das Stück in die Zeit unmittelbar vor Franko von Paris. Die Faktur unterscheidet sich bezüglich der Harmonie und Stimmführung kaum irgendwie von den älteren den Stimmen gleichzeitig denselben Text gebenden mehrstimmigen Tonsätzen; aber die Emanzipation der Stimmen von einem gemeinsam durch den Text gegebenen Rhythmus ist radikal durchgeführt. Zwar beginnen die Stimmen gleichzeitig, aber schon die ersten Zeilenschlüsse stehen in den Stimmen je einen Takt voneinander ab. Der Diskant bringt nämlich überwiegend in jeden Takt vier Silben, der (nur wenig tiefer als der Diskant liegende) Kontratenor drei Silben und der Tenor zwei Silben; da aber die drei Texte auch überhaupt einander nichts angehen und ganz verschiedene Strophenbildungen und Verslängen haben, so verschieben sich die gliedernden Pausen der Einzelstimmen in der mannichfachsten Weise gegeneinander, fallen wohl einmal zufällig in zwei Stimmen, aber während des ganzen 78 Takte langen Stücks nicht ein einziges Mal in allen drei Stimmen zusammen. An Einklangs-, Quinten- und auch Sekundparallelen ist kein Mangel; aber jede Stimme ist für sich ein hübsches Lied:




ment sans faus - ser Bien doit sus tou - tes riens gar-
li Que j'aim de cuer Cuar tous jours l'ai ser-
mi - e Est coin-te et gai Pour s'a-
der De vi - la - nie Qui tant a fait blas-
vie Sans gui - ler Et bons es - poirs Que j'ai
mours se - rai jo - li - e Tant com viv-
mer Et si ne doit autrui em - pi - rer Ne mau-
d'avoir mer - ci Fait ma grand joi - e doub-
rai Vous le me dé - fen - dés l'a-
vais nom a le - ver Mes de cour - toi-sie Et d'ou-
ler Et mon fin cuer Res - bau - dir et chan - ter
mer Mes par Dieu je l'a - me-
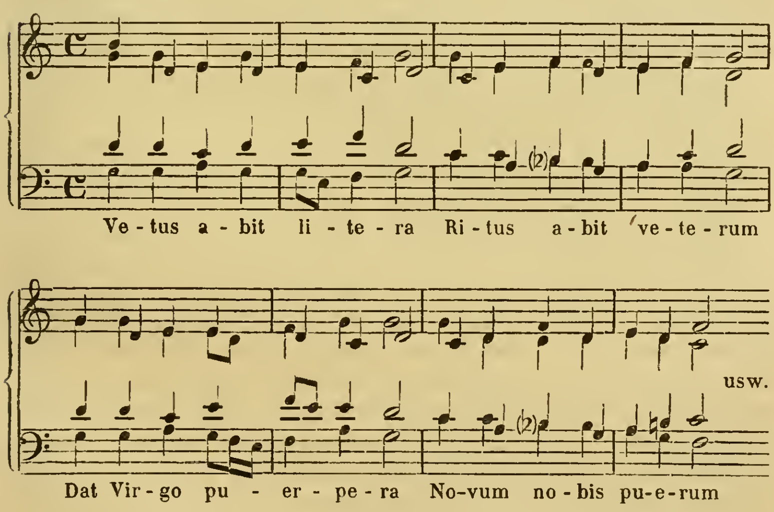


Die Berichte der ältesten Mensuralschriftsteller über die verschiedenen Kompositionsformen ihrer Zeit sind mit Vorsicht aufzunehmen, da sie offenbar zum Teil unterschiedene eigentliche Formen mit Setzmanieren in irreführender Weise koordinieren. So sahen wir bereits, daß die Copula nicht eine Form sondern eine Manier ist, welche in Tonsätzen verschiedener Art vor Schlüssen zur Anwendung kommt (Finalkadenz). Ebenso deuten die Termini

Duplum, Triplum, Quadruplum nicht besondere Formen an, sondern nur die Anzahl (2, 3, 4) der beteiligten Stimmen, eigentlich sogar die einzelnen Stimmen selbst in der Reihenfolge ihrer Ausarbeitung. Denn man muß durchaus festhalten, daß abgesehen von kanonisch angelegten Sätzen (worüber sogleich) und auch abgesehen von dem dreistimmigen Fauxbourdon, dessen Alter nicht feststeht (vgl. S. 161), die Komponisten des 12—13. Jahrhunderts stets vom Tenor als erster Stimme ausgehen, dem sie zunächst eine höhere gegenüberstellen, den Discantus. Wird noch eine dritte Stimme hinzugefügt, so wird die Numerierung schwankend, je nachdem es sich um eine nach Bedarf höher oder tiefer gehende ergänzende Stimme oder aber um eine im Prinzip über der zweiten liegenden Stimme handelt; ersteres ist die französische Art, letzteres die englische. Der aus England stammende Garlandia nennt (Coussemaker Script. I. 114) das Triplum ausdrücklich ‚tertius cantus, adjunctus duobus' und versteht unter Triplum stets eine über den beiden andern Stimmen liegende Stimme (eigentlicher Treble = Sopran), und unter Discantus die zweite Stimme, die also zwischen dem Tenor und Triplum liegt; Walter Odington, ebenfalls ein Engländer, nennt die zweite Stimme medius cantus und fordert im Motet für dieselbe die Durchführung eines der Modi; der Anonymus 7 bei Coussemaker I. 378 gebraucht geradezu den Ausdruck motellus (= motetus) für diese Stimme selbst, ebenso der noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts zu setzende Johannes de Grocheo (Sammelb. der Intern. MG. I. S. 108: ‚Motetus vero est cantus ille qui supra tenorem immediate ordinatur et in diapente ut plurimum incipit' (wie bei Odington). Grocheo braucht übrigens für das Motet mit mehrerlei Texten den Ausdruck Commotellus und macht darauf aufmerksam, daß bei ungleichen Zeilenlängen der Verse der den verschiedenen Stimmen gegebenen Dichtungen (Dictamina) eine Ausgleichung leicht durch vermehrte Verwendung von kurzen Noten zu erzielen sei (l. c. 110: ‚Si unum [dictamen] sillabis vel dictionibus alterum excedat, potes unum [Wolf: eum] per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare').

Fast scheint es somit, daß auch Motetus (Motellus) ursprünglich Name einer Stimme ist wie Triplum und Quadruplum; der Terminus hat aber doch in sehr bestimmter Weise den Sinn der Bezeichnung einer bestimmten Kompositionsgattung angenommen, während Duplum, Triplum und Quadruplum nur die Stimmenzahl anzeigen und ohne weiteren Zusatz als Namen von Formen nur für das ältere Organum angewandt werden. Ein dreistimmiges oder vierstimmiges Motet wird wohl gelegentlich als Conductus bezeichnet aber nicht als Triplum oder Quadruplum. Der durch sein ver-

nünftiges Raisonnement so wichtige Grocheo belehrt uns auch, daß die Motets nicht zu den volksmäßigen Gesängen gehören wie die (nur einstimmigen) Cantilenae (Chansons) und die Tanzlieder (Ductia, Stantipes) und auch der Rondellus (Radel), sondern nur vor gebildeten Kennern zum Vortrag gelangen (l. c. S. 106). Dasselbe sagt er (S. 107) auch von dem Conductus, einer Kompositionsgattung, welche nach der Beschreibung der Theoretiker keinen ‚cantus prius factus‘ zugrunde legt (Franko bei Gerbert Script. III. 12) sondern in allen Stimmen frei erfunden ist. Die Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 96) sagt bestimmt aus, daß sämtliche Stimmen denselben Text vortragen (super unum metrum); der Conductus ist daher sicher nichts anderes als eine die letzte Ausbildung des alten Organum repräsentierende frei erfundene Setzweise, welche aber eigentlich die Mensuralnotierung gar nicht nötig hat, weil sie eben in allen Stimmen denselben durch den Text gebotenen Rhythmus einhält. Das bestätigen vollauf die von Wooldridge im 1. Bd. der Oxford history gegebenen, dem Antiphonarium Medicaeum entnommenen Beispiele, ganz besonders auch der Conductus quadruplex ‚Vetus abit‘, dessen Übertragung mit Anwendung der frankonischen Mensuralprinzipien daher sicher das Notenbild mit ganz überflüssigem Ballast belastet. Statt wie Wooldridge 𝅗𝅥. lese ich glatte Viertel:



Das Stück gehört nicht zu den erquicklichsten Leistungen der Zeit, zeigt aber durchaus die uns bekannte Technik des Organum.

Wir werden uns daher nicht wundern, daß Grocheo über den Conductus aussagt (Wolf l. c. S. 107): »Alius autem [cantus] fundatur supra cantum cum eo compositum, qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari et ex his nomen trahens appropriato nomine conductus (Tafellied) appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc organum dicunt.«

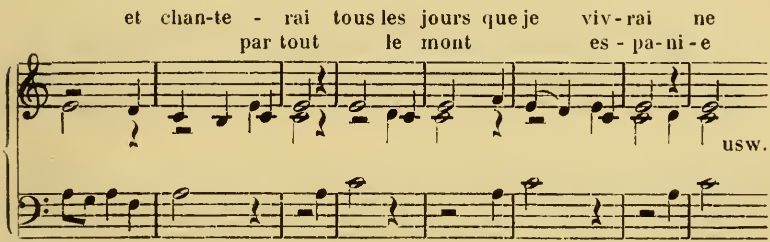
Einer Manier begegnen wir dagegen wieder in dem von den Autoren mit Organum, Discantus, Motetus, Rondellus usw. koordiniert genannten und beschriebenen Hoketus (Hoquetus, Ochetus, Hoccitatio), dem wechselnden Pausieren zweier Stimmen in kürzestem Abstande (Odington l. c.: dum unus cantat alter tacet et e contrario et hujusmodi cantus truncatus dicitur), nach der Darstellung des ψAristoteles (Coussemaker Script. I. 281) z. B. mit Zuteilung sämtlicher ersten Zeiten des Takts (Longae) an die eine und sämtlicher zweiten Zeiten (Breves) an die andere Stimme:

1. Stimme:
2. Stimme:



Grocheo nennt die zuerst pausierende Stimme die erste (Wolf S. 109) und verlangt, daß man für einen Hoquet zuerst eine vollständige Melodie (Cantilena) komponiere und sodann dieselbe an die beiden Stimmen verteile; doch gestattet er auch ein Hinüberragen der Teile, welche die eine Stimme erhält, in die Zeit der andern Stimme, wobei die überragenden Zusätze gleichsam nicht gerechnet werden (l. c. S. 110: Volens autem hoquetum ex duobus puta primo et secundo componere debet cantum vel cantilenam, supra quod fit hoquetus, partiri et unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti additione, nisi quod ejus mensuram non observet). ψAristoteles sagt ausdrücklich, daß dieses Verteilen eines Gesangs stets nur an zwei Stimmen geschieht (sed a duobus tantummodo fit truncatio alternando) und Grocheo macht die wichtige ergänzende Bemerkung, daß aber das Stück doch mehr als zwei Stimmen beschäftigen könne, damit trotz der Pausen eine Harmonie zustande komme: licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos (so Wolf statt des der Erklärung widersprechenden quatuor), possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta. Grocheo scheint aber dem Hoquetus keinen sonderlich hohen Wert beizumessen, wenigstens ihn nicht für passend für ernste, gesetzte Leute anzusehen; denn er sagt, wegen seiner Unruhe und Beweglichkeit liebe ihn das Landvolk und die Jugend (coloneis et juvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem).
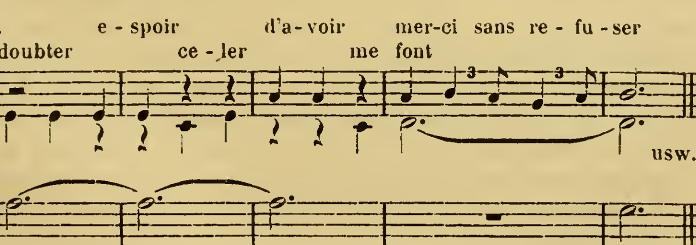
Schwerlich sind jemals größere Kompositionen mit durchgeführter Hoccitatio komponiert worden, wenn auch Grocheo einen Hoquetus Ego mundus zitiert; wohl aber nannte man wahrscheinlich Motets und Kondukten Hoqueti, wenn sie solche zerhackte Partien enthielten. Coussemaker mag daher wohl mit Recht Nr. 24 seiner Auswahl aus dem Kodex von Montpellier, ein echtes dreistimmiges Motet, mit ‚Hoquet' überschreiben, da dasselbe in der Mitte mehrmals (durch 5, 3 und 3 Takte) hoccitiert:
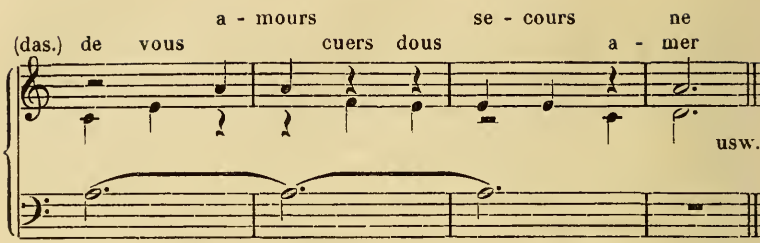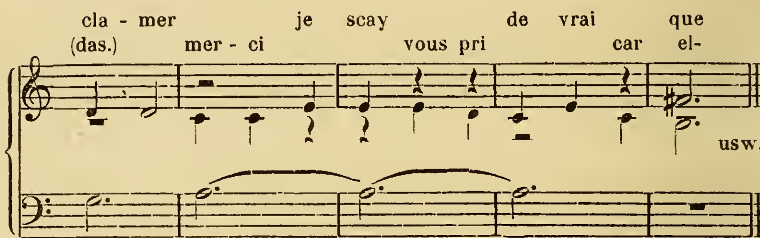


Wooldridge gibt (S. 253) als Beispiel für den Hoquet einen Conductus duplex aus dem Antiphonarium Medicaeum, der mit Pausen in kurzen Abständen durchsetzte Partien mit Note gegen Note gesetzten eigentlich für den Conductus charakteristischen wechseln läßt und auch mehrere Copula-Schlüsse (Organum purum) enthält.

Mit seiner Geringschätzung des Hoquetus hat aber Grocheo ganz bestimmt unrecht. Die Beispielsammlung von J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 beweist, daß der Hoquet noch im 14. Jahrhundert geschätzt wurde, aber freilich ebensowenig wie im 12. Jahrhundert für ganze ausgeführte Tonsätze, sondern vielmehr hier wie dort als eine vorübergehend auftretende und da einen eigenartigen Reiz entfaltende Manier, die besonders in den Motets von Guillaume Machault eine bedeutsame Rolle spielt. Ich greife ein paar beliebige Stellen heraus:

No. 13.



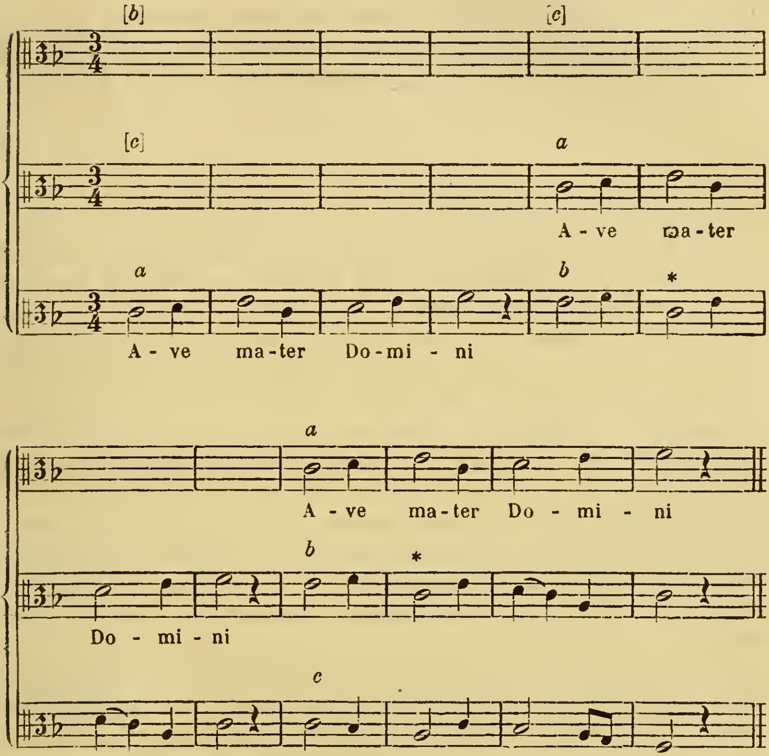




Noch mehrmals treten in demselben Motet derartige Entrecoupierungen auf; vgl. aber auch noch bei Wolf a. a. O. No. 14, 15, 16 (Motets von Machault), 17 (Kyrie und Christe von Machault), 23, 24, 25 (Ballades notées von Machault).

Müssen wir somit in dem Hoquet ähnlich wie in der Copula doch nicht eigentlich eine Form von Tonstücken sondern vielmehr nur eine Setzmanier erkennen, die in mehrstimmigen Werken verschiedener Form (Motet, Conductus, Ballade u. s. f.) auftreten kann, so steht dagegen im Rondellus des 13. Jahrhunderts wirklich eine auf eine besondere Satztechnik gegründete selbständige Form vor uns, nämlich die erste auf Durchführung des in der Folge zu so großer Bedeutung gelangenden Kunstmittels der Imitation beruhende, die Ursprungsform des Kanons und der Fuge.

In der Ars cantus mensurabilis des Franko von Paris wird der Rondellus nur genannt aber nicht erklärt. Eine Erklärung gibt zuerst Walter Odington (Coussemaker Script. I. 245): ‚si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus id est rotabilis vel circumductus et hoc vel cum littera vel sine littera'. Das Beispiel, welches er seinem Texte einfügt, bringt aber gleich zu Anfang alle drei Stimmen übereinander, wie bis in die neueste Zeit noch die englischen Catches notiert werden, so daß man nur aus dem untergeschriebenen Texte der letzten Takte schließen kann, daß doch wohl ein Nacheinanderbeginnen der Stimmen nach je vier Takten gemeint ist.



* Coussemaker *d* statt *c*.

Das diesem vorausgehende gleichlange Stück ist ebenso angelegt, paßt aber trotz der Kustoden insofern nicht vor dasselbe, als es mit demselben nicht einen fortlaufenden Kanon ergibt, sondern vielmehr nach zweimaligem Austausch der Stimmen den Eintritt neuer Melodieglieder bedingt:

a	*b*	*c*	|	*d*	*e*	*f*	
b	*c*	*a*	|	*e*	*f*	*d*	usf.
c	*a*	*b*	|	*f*	*d*	*e*	

Das wäre gewiß an sich auch eine annehmbare Form, wenn nicht ausdrücklich gesagt wäre: »quod unus cantat omnes per ordinem recitant«, was auch ausschließt anzunehmen, daß die Ordnung

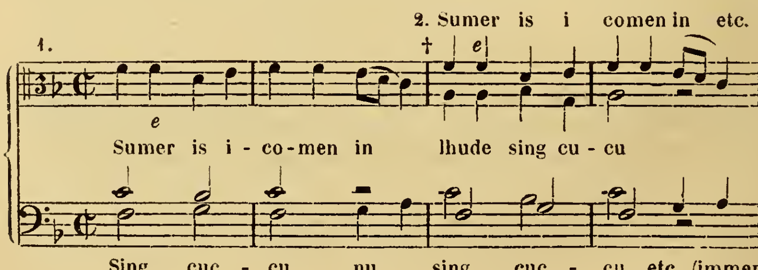
a	*b*	*c*	|	*d*	*e*	*f*
	a	*b*	|		*d*	*e*
		a	|			*f*

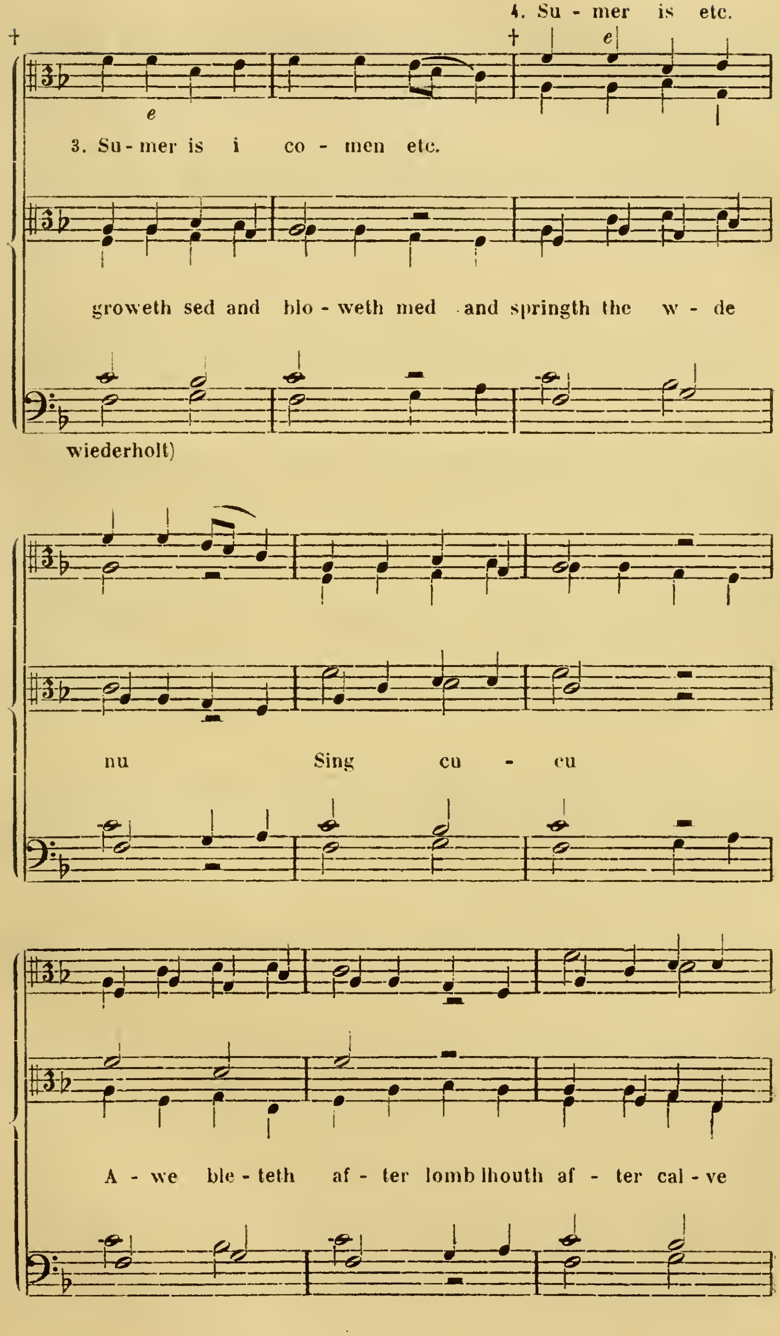
eingehalten worden wäre; es bliebe als letzte Deutungsmöglichkeit nur übrig, nach jedem Anwachsen auf drei Stimmen wieder das sukzessive Aufhören der Stimme anzunehmen:

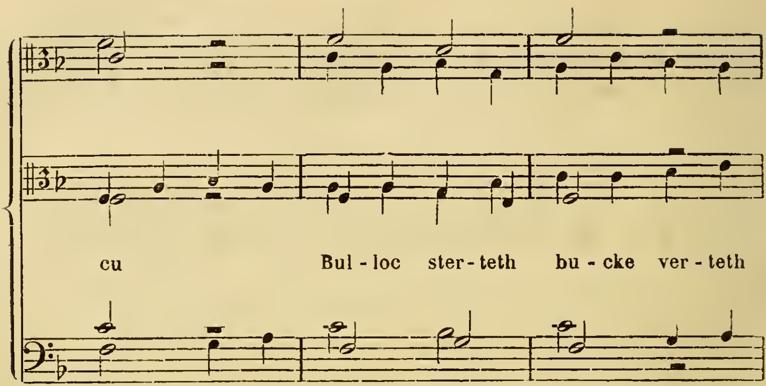
a b c	*d e f*
a b c	*d e f*
a b c	*d e f*

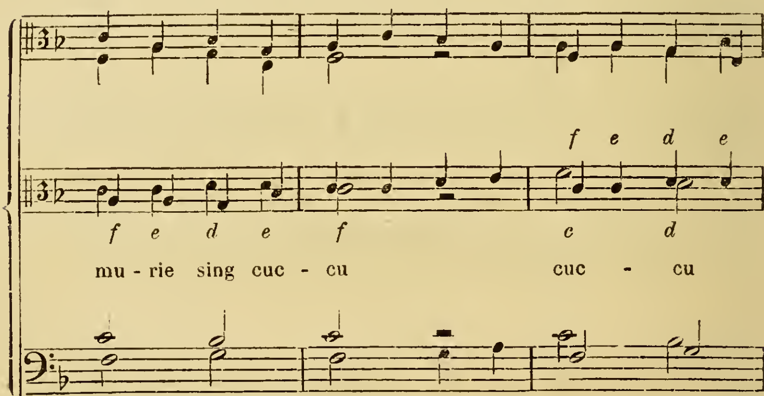
Da wir aber bereits aus der Zeit vor Odington den auffallend gut geratenen Sommerkanon des Mönchs von Reading besitzen (nach Wooldridge Oxford-History I um 1240 zu datieren), der sogar ein Doppelkanon für vier und zwei Stimmen ist (!), mit ausdrücklich bestimmtem Anfangen einer einzigen Stimme mit den beiden des Pes (Untersatz, die beiden ebenfalls einen kurzen Kanon unausgesetzt repetierenden Unterstimmen, nach Art des Motet-Tenors über ein Choralmotiv), so werden wir doch wohl Odingtons Definition entsprechend verstehen und eine schlechte Überlieferung seines Beispiels annehmen müssen, wenn wir nicht vorziehen, dem Sommerkanon eine Ausnahmestellung als Unikum in der Musikgeschichte zuzugestehen, was freilich auch nicht von der Hand zu weisen ist. Ein sehr schwerwiegendes Zeugnis für das hohe Alter des Kanons gibt jedenfalls die trotz Rasuren und Korrekturen auf dem Faksimile in Early english harmony pl. 23 noch wohlerkennbare ursprüngliche Gestalt der Notierung des Kanons, welche noch nicht die von einem späteren Verbesserer durchgeführten frankonischen Wertzeichen der Mensuralnotierung aufweist, sondern nur zwei Notenwerte ▪ und ♦ unterscheidet und natürlich von Tripelgeltung und Tripeltakt nichts weiß.

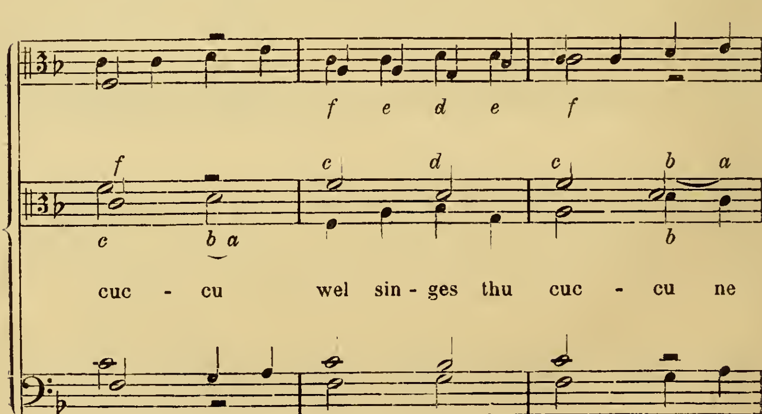
Die historische Wichtigkeit dieses Dokuments steigert sich noch dadurch, daß es offenbar auf die Setzmanier des Fauxbourdon hinweist (in dem Verhältnis der Hauptstimme zu dem Pes der beiden Bässe). Ich gebe darum das Stück vollständig in seiner mit ziemlicher Bestimmtheit festgestellten Ursprungsgestalt:

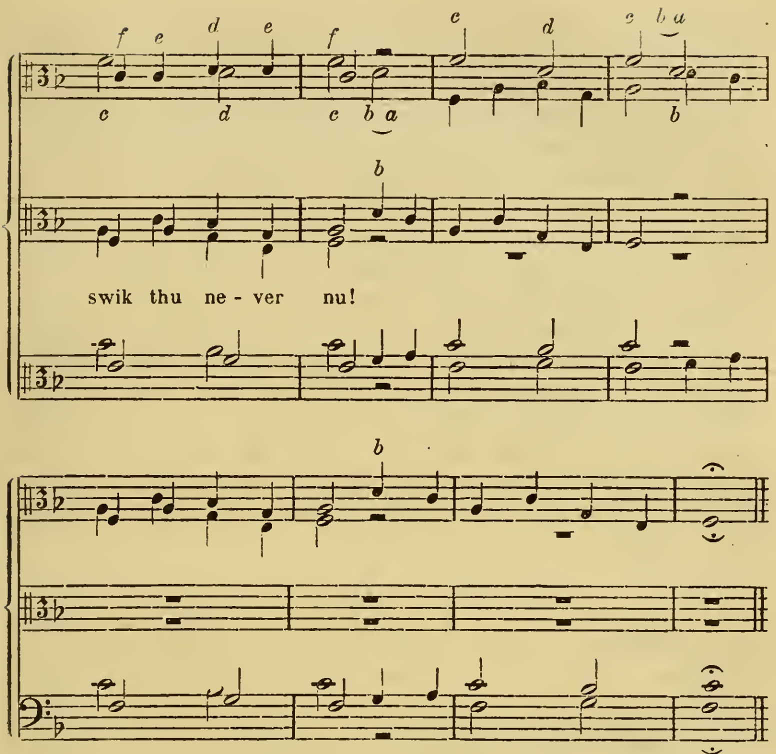



4. Su - mer is etc.
3. Su - mer is i co - men etc.
groweth sed and blo - weth med and springth the w - de
wiederholt)
nu Sing cu - cu
A - we ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve


cu Bul - loc ster - teth bu - cke ver - teth


f e d e
f e d e f c d
mu - rie sing cuc - cu cuc - cu


f e d e f
f c d c b a
c b a b
cuc - cu wel sin - ges thu cuc - cu ne



Die Veränderungen der Melodieführung, welche der Verbesserer anzubringen für gut befunden hat (vgl. die von mir beigeschriebenen Tonbuchstaben), sind durchaus nicht alle Verschönerungen; selbst die auf die Worte ‚murie sing cucu‘, obgleich sie die Melodie wirksam in das hohe *f* führt, bringt doch nur eine Vermehrung der übrigens dünn gesäeten Oktavenparallelen. Auch die Durchführung des Tripeltakts mit seinem ewigen ♩ | 𝅗𝅥 ist doch nur für einen Musiker des 13. Jahrhunderts eine Veredelung. In seiner Totalwirkung ist das ganze Stück trotz seiner Beschränkung auf den taktweisen Wechsel zweier Harmonien (Tonika und Dominante) noch heute mit Vergnügen anzuhören, und wenn diese frühe Zeit mehr solcher Rondelli zuwege gebracht hat, so muß man wohl Respekt vor ihren Leistungen haben. Die ausführliche Beischrift, welche das Stück ausdrücklich als ‚rota‘ bezeichnet, läßt über die Art der Ausführung keinen Zweifel: ‚Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem
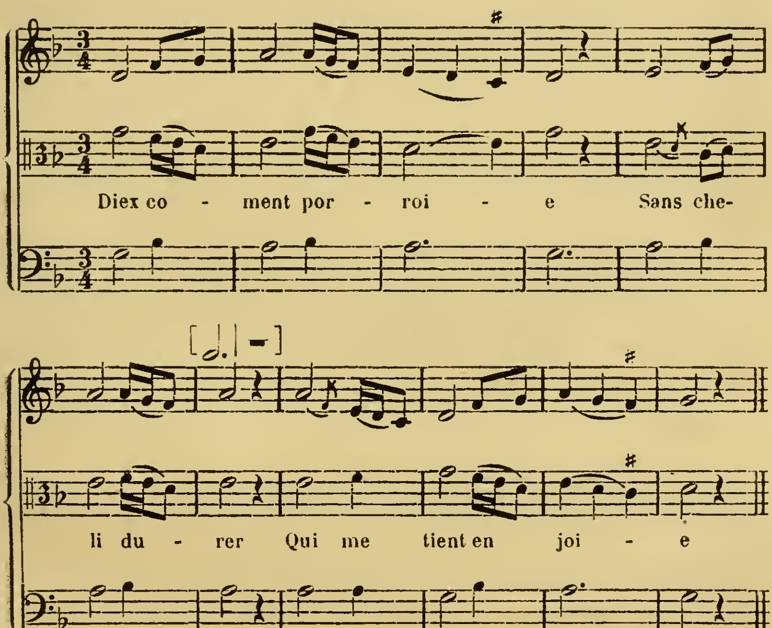
sic: tacentibus ceteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam post crucem inchoat alius et sic de ceteris' usw. Johannes de Grocheo rechnet den Rondellus zur volksmäßigen Musik, und gewiß wird jeder dieser Komposition echte Volksmäßigkeit zuerkennen, da die überaus ansprechende leicht im Gedächtnis haftende Melodie unverändert von allen vier Stimmen gesungen wird, freilich nicht gleichzeitig, aber in einem Abstande, welcher dem rhythmischen Gefühl einen bequemen Halt gibt, so daß es sogar als möglich erscheint, den Kanon ohne vorherige Kenntnis der Melodie und ohne Vorlage einer Notierung derart mit verteilten Rollen in Gesellschaft zu singen, daß immer je zwei Takte von einer Stimme vorgesungen und direkt anschließend von einer andern nachgesungen werden etwa in der Ordnung, daß immer zwei Sänger sich in das Nachsingen der nachfolgenden Stimme derart teilen, daß jede zwei Takte lang schweigt und durch Zuhören das Bruchstück auffaßt, das sie bringen soll, also in der folgenden Ordnung (*a*, *b*, *c*, *d* usw. bedeuten Melodieglieder von 2 und 2 Takten):

Vorsänger: (Melodie vollständig)	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*h*	usw.
2. Stimme geteilt auf die 1. Stimme hörend und ihr nachsingend	hörend	*a*	hörend	*c*	hörend	*e*	hörend	*g*	usw.
	———	hörend	*b*	hörend	*d*	hörend	*f*	hörend	
3. Stimme geteilt auf die 2. Stimme hörend und ihr nachsingend	———	hörend	*a*	hörend	*c*	hörend	*e*	hörend	usw.
	———	———	hörend	*b*	hörend	*d*	hörend	*f*	
4. Stimme geteilt auf die 3. Stimme hörend und ihr nachsingend	———	———	hörend	*a*	hörend	*c*	hörend	*e*	usw.
	———	———	———	hörend	*b*	hörend	*d*	hörend	
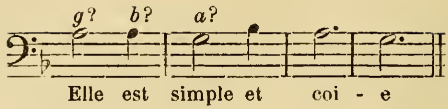
in welchem Falle allerdings einschließlich des zweistimmigen Pes 9 Sänger erforderlich sind. Dieser Hinweis auf die Möglichkeit improvisierter Ausführung mag dazu dienen, es glaubhaft zu machen, daß Grocheo mit der als volksmäßig bezeichneten, Rotundellus genannten Gattung von Liedern solche Kanons meint.

Diese kanonisch angelegten Rondelli haben nur wenig gemein mit der französischen Dichtungsform des Rondeau, wie sie uns in zahlreichen mehrstimmigen Kompositionen des 13. und 14. Jahrhunderts entgegentritt, die ebenfalls kurzweg Rondeau benannt werden.

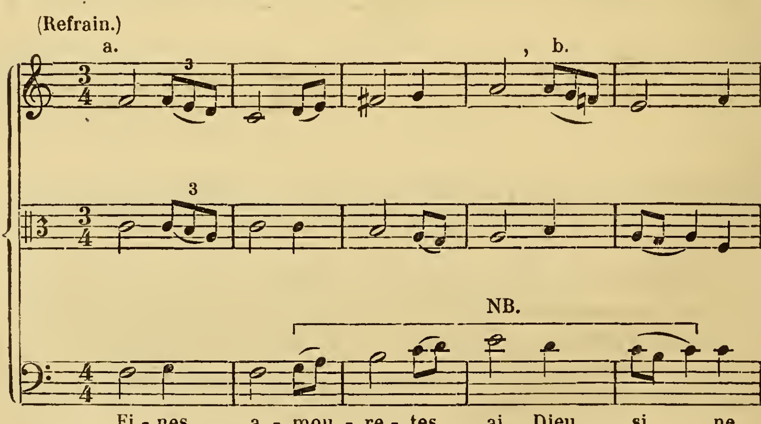
Das Charakteristikum der Form dieser meist kurzen Gedichte besteht in der mehrmaligen Wiederkehr der Anfangszeilen (Refrain). Da dem gleichen Texte auch die gleiche Melodie entspricht, so ist diese Art des Rondeau das Prototyp der späteren Rondo genannten Instrumentalform. Rondeau ist eigentlich ein Gesang zum Reigen, der Refrain ist als von allen zusammen gesungen vorzustellen, die eingeschalteten sich derselben Reime bedienenden Teile sind Soli (Couplets) und vermutlich nach der dem Zeilenreim entsprechenden Melodie von einer der drei Einzelstimmen zu singen (oder vielleicht stets nach der Melodie des Tenor?). Dadurch würde sich erklären, warum von den Rondeaux Adams de la Hâle, wie auch noch Machaults usw. nur der Refrain notiert ist und der weitere Text folgt ohne Andeutung, was musikalisch mit ihm anzufangen ist. Z. B. wird von Adam de la Hâles Rondeau Diex comment porroie (Coussemaker, Oeuvres complètes S. 226):



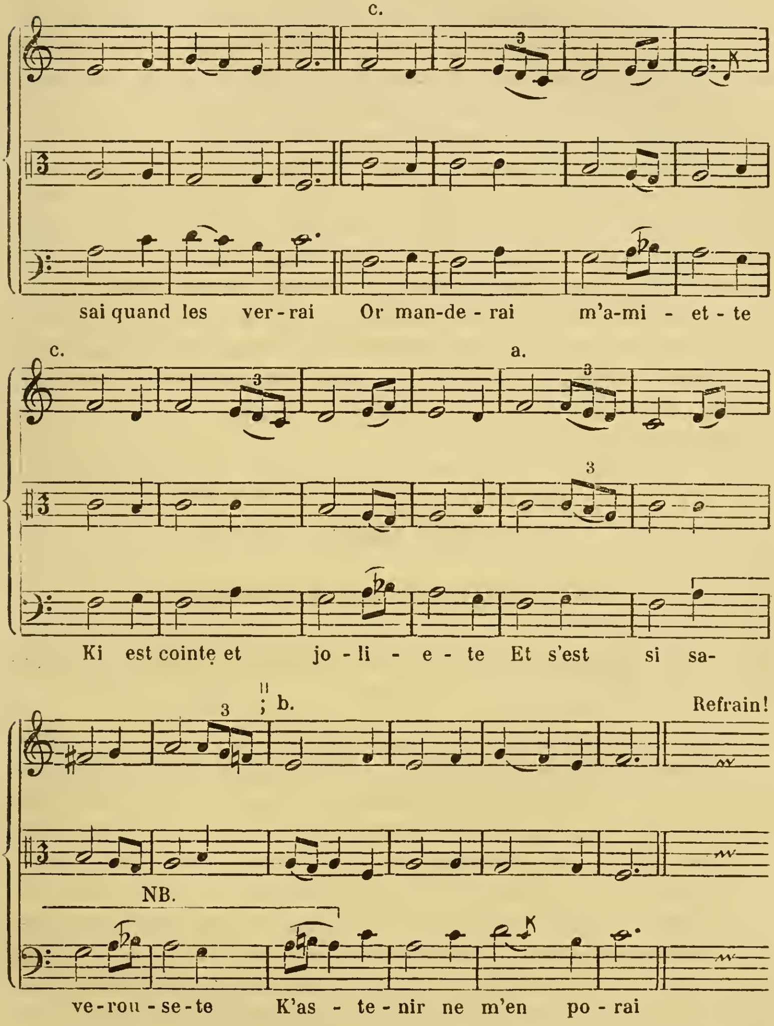
die vor der dann gleich folgenden ersten Wiederholung des ganzen Refrains eingeschaltete Einzelzeile vom Tenor allein gesungen werden und zwar nach der Melodie des ersten (?) oder des dritten viertaktigen Gliedes, welche den gleichen Reim haben, einander überhaupt sehr ähnlich sind:



und die dann folgende vollständige kleine Strophe von drei Zeilen nach der ganzen Tenormelodie des Refrains oder aber — was leider nicht mehr festzustellen ist — vielleicht nach der Melodie derjenigen Stimme, welche derselbe Sänger auch im Refrain singt. In dem Rondeau Fines amouretes ai (das. S. 211 und Histoire de l'harmonie pl. XXXI) ist wohl nur darum auch das ganze erste Couplet vollständig mit Musik notiert, weil die Coupletstrophen (drei iambische Siebensilbler und ein trochäischer Siebensilbler) länger sind als der Refrain (ein trochäischer Siebensilbler und ein iambischer Achtsilbler), so daß ohne solche Vorsicht die Art der Verwendung der Refrainmelodie für die Couplets nicht direkt ersichtlich wäre. Daß aber auch das Couplet dreistimmig notiert ist, läßt wohl darauf schließen, daß die einzeln Singenden sich nicht auf die Tenormelodie beschränkten sondern aus den drei Stimmen eine wählten. Daß aber auch in diesem Falle die Melodiebildung des Refrains derjenigen des Couplets zugrunde liegt, ist leicht zu erkennen; doch beginnt das Couplet mit dem zweimaligen Vortrage eines neuen Melodieglieds (*c*), so daß ein wirkliches Zwischensätzchen zu statuieren ist (*A*—*B*—*A*). Im übrigen wage ich für den mehrstimmigen Satz Adams keine Lanze zu brechen; derselbe ist nicht zu vergleichen mit dem des Sommerkanons und steht noch recht weit ab von einer noch heute genießbaren harmonischen Musik (die abweichenden Lesarten Coussemakers in den Oeuvres complètes ändern daran nicht viel):



1. Couplet.



NB. Diese auffallende Abweichung im Tenor ist offenbar ein Schreiberversehen (Dittographie), indem der Melodieteil c noch ein drittes Mal gegeben wurde (statt a).

Der Satztechnik nach gehören die Rondeaux dieser Art in die Kategorie der Kondukte, also schließlich zum Organum. Die Anwendung der Mensuralnotierung trägt in ihnen noch keine Früchte. Erfreulicher sind die Leistungen Adams auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes (s. unten S. 253—55).

Im großen und ganzen sind aber überhaupt die Versuche des 13. Jahrhunderts, des neuen Kunstmittels Herr zu werden und aus der freien Verfügung über den musikalischen Rhythmus in Unabhängigkeit von dem immanenten Rhythmus der Texte neue Wirkungen zu ziehen, nur von geringem Erfolge gekrönt. Es ist zu bewundern, daß die Komponisten darüber den Mut nicht verloren sondern unbeirrt weiter mit dem spröden Material rangen, zufrieden, wenn ihnen gelegentlich einmal wie zufällig ein paar Takte besser gerieten und künftige reiche Ernten auf dem mühsam urbar gemachten Boden ahnen ließen. Sehr begreiflich ist aber unter diesen Umständen, daß gerade in der Zeit der Entstehung und ersten Entwicklung der Mensuralmusik die Monodie eine reiche Pflege erfuhr sowohl auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition (Hymnen, Sequenzen, Leiche) als ganz besonders auch dem der weltlichen, das eine hohe Blüteperiode gerade im 12.—13. Jahrhundert aufweist.

XV. Kapitel.

Die Troubadours und Minnesänger.

§ 45. Die Melodienotierungen der mittelalterlichen weltlichen Lieder.

Bis vor nicht gar langer Zeit glaubten die Literaturhistoriker die Melodien der Troubadour- und Minnesänger-Poesien gänzlich ignorieren zu dürfen, obgleich dieselben vielfach in zeitgenössischen Handschriften überliefert sind. Fälle, wie die Herausgabe der Melodien der Jenaer Minnesängerhandschrift und einer Nitharthandschrift als Anhang im 4. Bande von Fr. H. von der Hagens »Minnesänger« (1838—56), oder Fr. Michels »Chansons du Chatelain de Coucy« (1830 mit versuchten Übertragungen der Melodien von Fr. M. Perne) stehen ganz vereinzelt da und auch die Musikhistoriker haben sich lange begnügt, in allgemeinen Geschichtswerken ein paar Belegbeispiele zu geben, sich aber im übrigen wenig um die Melodien bekümmert. Nur der von stärkerem historischen Instinkt getragene Delaborde ist auszunehmen, der mit seiner Faksimileausgabe der Chansons Raouls de Coucy nach den Manuskripten 7222 und 5198 der Pariser Nationalbibliothek (Mémoires historiques sur Raoul de Coucy 1781) sogar v. d. Hagen um ein halbes Jahrhundert voranging. Gerade diese beiden ersten Faksimilierungen von Melodienotierungen des XIII. Jahrhunderts waren aber geeignet, bezüglich

des Systems, nach welchem die Aufzeichnung der Melodien erfolgte, falsche Ideen zu verbreiten. Die viereckigen Notenformen derselben wurden in der Tat in Bausch und Bogen für Mensuralnotierungen erklärt und bereits Pernes Übertragungen (1830) setzen den vollen Apparat der Mensuralbestimmungen der frankonischen Epoche in Bewegung. Wären statt dieser mit Nota quadrata aufgezeichneten beizeiten Faksimilierungen von Beispielen in gotischen Formen oder gar in Form zierlicher Fliegenfüße durch Druck bekannt geworden, so würde vermutlich früher die Erkenntnis sich durchgerungen haben, daß diese Notierungen samt und sonders mit denjenigen der alten kirchlichen Gesänge auf einem Boden stehen und die Melodieführung durch auf Linien gesetzte Neumen bezeichnen, denen, auch wenn sie die Form der Nota quadrata annehmen, keinerlei mensurale Bedeutung innewohnt. Obgleich schon der vortreffliche Aufsatz von E. Fischer »Über die Musik der Minnesänger« (bei v. d. Hagen, »Minnesänger« 4. Bd.) die Wahrheit ahnt und auf das Metrum der Gedichte als bestimmenden Faktor für die Rhythmik der Melodien hinweist, so blieb doch die alte Ansicht von der mensuralen Bedeutung mindestens der mit Nota quadrata notierten Melodien in der Hauptsache weiter herrschend; nur tauchte neben ihr (durch Mißverständnis einer Äußerung Fischers) die Idee auf, daß Gesängen dieser Art ein ähnlicher formloser Rhythmus eigne, wie man ihn seit lange dem gregorianischen Choral zuzuschreiben gewohnt war (so in Ambros Musikgeschichte Bd. II, bei R. v. Liliencron [»Musik« in Pauls Grundriß der germanischen Philologie Bd. 2 1893], Jacobsthal [Uber die musikalische Bildung der Meistersänger 1876], Burdach usw.). Damit war freilich das Interesse für die Melodien nicht zu steigern, wenn auch wenigstens Liliencron bereits trotz der Verwandtschaft mit dem Choral doch an eine immanente taktmäßige Ordnung denkt. Das von Fall zu Fall schwankende Verfahren von Fétis (Histoire générale Bd. 5), das gelegentlich strengere, in andern Fällen freiere Mensuralprinzipien anwendet, um ein einigermaßen befriedigendes Resultat zu erzielen, fand ebenfalls Anhänger (vgl. meine Studien zur Gesch. d. Notenschrift 1878) — dergleichen Ausflüchte sind nur Anzeichen des sich regenden schlechten Gewissens, daß man den alten Melodien und vor allem den Dichtungen, zu denen sie gehören, unrecht tun, sie vergewaltigen könnte.

Ein plötzlicher Umschwung erfolgte durch das Erscheinen von Paul Runges »Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« (Ende 1896), in deren Einleitung erstmalig in bestimmtester Weise für diese Literatur jede mensurale Deutung kurzweg abgelehnt und die Ableitung eines (takt-

mäßigen) Rhythmus aus dem Metrum des Textes kategorisch gefordert wurde. Zwar erstand in der gleichzeitigen Veröffentlichung der »Mondsee-Wiener Liederhandschrift« durch H. Rietsch und F. A. Mayer (1897) der mensuralen Deutung noch einmal ein fanatischer Verteidiger und auch Ed. Bernoulli (»Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« 1898) verhält sich noch stark lavierend zwischen den beiden älteren Ansichten mit einiger Neigung zur Annahme der neu aufgestellten. Doch wuchs nun schnell die Zahl der Anhänger der neueren Theorie, besonders durch das kräftige Eintreten von Franz Saran für dieselbe (vgl. dessen Überblick über die ganze Entwicklung der Frage in seiner mit G. Holz und Ed. Bernoulli veranstalteten Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift 1901, 2. Bd. S. 91—100). Schon in meiner, aus der Besprechung der Colmarer Handschrift herauswachsenden Abhandlung »Die Melodik der Minnesänger« (Musikalisches Wochenblatt 1897) habe ich die Konsequenzen gezogen, welche sich aus der Ablehnung mensuraler Deutung und der Verweisung der Rhythmik der Melodien auf das Metrum des Textes ergeben. Die Tatsache, daß man noch jahrhundertelang, nachdem in den verschiedenen Notenformen der Mensuralmusik vollkommen ausreichende Mittel zur bestimmten graphischen Festlegung der Notenwerte gefunden waren, doch fortfuhr, sich der Neumenschrift auf Linien (Choralnotierung) für neuerfundene Lieder zu bedienen, wäre gänzlich unbegreiflich, wenn nicht sehr einfache Prinzipien Gemeingut gewesen wären, nach denen sich der Rhythmus der Melodien von selbst ergab, wenn nur die Unterbringung etwaiger Melismen bestimmt angedeutet war, wie das die Neumenschrift in bequemster Weise zu leisten befähigt ist.

Daß das dem Gemeingefühl selbstverständliche vorausgesetzte sehr einfache Prinzip kein anderes sein kann als der streng symmetrische Aufbau der Rhythmen nach der Taktordnung: $1+1+2+4$, überhaupt in der fortgesetzten Zugrundelegung der Viertaktigkeit (ein Takt als dem Fuße von zwei Silben entsprechend gerechnet), beweisen ebenso die achtsilbigen Verse der Ambrosianischen Hymnen, wie die achtsilbigen Maße der gereimten Vulgärpoesien besonders seit dem 8. Jahrhundert und ebenso wieder die prävalierenden Achtsilbler in den Dichtungen der provenzalischen Troubadours.

Diese Grundlage kann daher unbedenklich als feststehend angenommen werden und Detailfragen werden nur bezüglich des Verhältnisses von Versformen aufkommen, deren Länge das Grundmaß nicht erreicht oder überschreitet. Auch in dieser Richtung haben uns unsere vorausgehenden Untersuchungen bereits ganz bestimmte Wege gewiesen; die Schwierigkeiten, welche wir gegenüber un-

metrischen und nicht gereimten Texten überwinden konnten, kehren aber auch nicht einmal annähernd wieder, hier, wo wir es stets mit bestimmt rhythmisch gemessenen gereimten Texten zu tun haben.

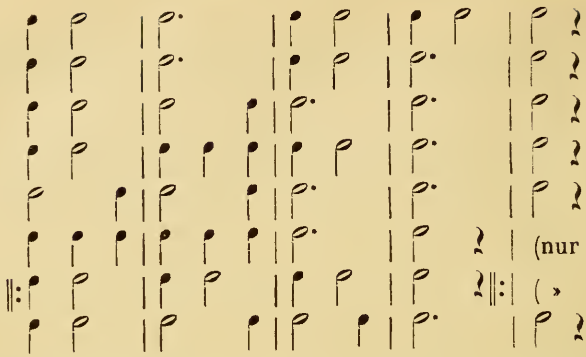
Ehe wir die sehr einfache Anwendung der neuen Anschauungen an einer Anzahl auserlesener Beispiele dieser hochwertvollen mittelalterlichen Liedliteratur zeigen, ist es wohl angebracht, uns wenigstens kurz zu Bewußtsein zu bringen, in welchem Maße durch die frühere Leseweise den Dichtungen Gewalt angetan wurde. Das mag an der Hand von Coussemakers Ausgabe der Werke Adams de la Hâle geschehen; da Coussemaker außer den Übertragungen auch die originalen Notierungen mitteilt, so wird eine Klärung der Frage, wie letztere gelesen werden müssen, zugleich der Ausgabe einen neuen Wert verleihen.

Ganz allgemein ist zunächst zu konstatieren, daß zwischen der schlichten rhythmischen Natur der Gedichte Adams und den Rhythmen der Melodien in Coussemakers Übertragung keinerlei greifbare Korrespondenz existiert. Ungefähr in demselben Maße wie in den Gedichten der glatte achtsilbige Vers dominiert, dominiert in Coussemakers Übertragungen die Fünftaktigkeit(!); eine Korrespondenz zwischen Versfuß und Takt ist im allgemeinen nicht zu erkennen. Daß z. B. die 23. Chanson Adams



Dame, vos hom vous estrine — a
D'une nouvèle canchon. — b
Or verrai à vostre don — b
Si courtoisie i est fine. — a
Je vous aim sans traïson usw. — b
A tort m'en portés cuerine, — a
Car con plus avés fuison — b
De biauté sans traïson — b
Plus fors cuers s'i enrachine. — a

soweit die Reime zweisilbig sind, akatalektisch, soweit sie einsilbig sind, einfach katalektisch in trochäischen Tetrametern verläuft, steht zum mindesten für jeden Romanisten und Metriker fest. Daß Adam der Komponist Adam den Dichter so weit sollte verleugnet haben, daß er diesen so schlicht verlaufenden Versen durch fünf Strophen die schleppenden Ketten der folgenden Melodiemessung aufgebürdet hätte, ist doch wohl mehr als unwahrscheinlich:



(5 Takte!)

(nur 4 Takte!)

(» » »)

(5 Takte!)

Welchen Sinn hätte eine solche doppelte Rhythmisierung, die eine in den Worten, die andere in der Melodie? Oder sollte man annehmen, Adam hätte zuerst die Melodie erfunden und dann für diese die Textstrophen gedichtet? Und welcher unglückliche Einfall konnte gerade auf diese wiederholte Fünftaktigkeit leiten? Manchmal ergeben auch die acht Silben zufällig für Coussemaker gerade vier Takte; aber die Viertakter stehen dann wie verloren zwischen ganz anderen Maßen, so in der 32. Chanson:

De cuer pensieu et désirrant  (4 Takte)

Vient qui bouche muet a parler 

usw. (6 Takte)

statt einfach  (!)

Was nun zunächst die mehr als achtsilbigen Verse angeht, so hat Coussemaker ebenso wie Fétis und von Neueren besonders Aubry bei der Mitteilung von mit Melodien versehenen Gedichten der Troubadours augenscheinlich nicht bemerkt, wie häufig dieselben durch einen Divisionsstrich in zwei Teile zerlegt werden. Dem Divisionsstriche (der im allgemeinen regelmäßig bei allen Reimstellen wiederkehrt, doch oft fehlt) suchen sie im allgemeinen durch eine Pause Rechnung zu tragen. Sehr häufig sind es aber gar nicht Reime sondern eben nur Cäsurstellen, an denen der Strich auftritt, z. B. in Chanson 14:

Où je mon cuer | laissai au départir
und: Qui ne m'i laist | de chanter plus tenir

auch in den Jeux-partis Nr. 12:

S'est par raison | et par honour partie

Diese Teilstriche weisen sehr deutlich darauf hin, daß von Zehn- und Elfsilblern sich gewöhnlich die ersten drei oder vier Silben ablösen, einen Vers für sich vorstellen. Seltener sind die Fälle, wo die letzten drei oder vier Silben einen Vers für sich bilden wie in den Pastourellen (vgl. G. Schläger »Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen« [1900] S. XXIV):

La belle se siet au piet | de la tour,
Qui pleure et sospire et maine | grant dolour etc.

(s. unten S. 244) und noch eklatanter (Paris. Bibl. nat. franc. 845):

L'autrier chevauchoie | de lez Paris
Trouvais pastourèle | gardant brebis
Descendi à terre | li m'assis
Et ses amoretes | je li requis.
Elle me dit Beau Sire | par Saint Denis etc.

Eine förmliche Lektion erteilen aber die Teilstriche in der Estampida von Rambaut de Vaqueiras (1189—1207), welche Aubry in der Revue musicale 1904 mitgeteilt hat (s. unten S. 243), da sie in derselben sogar den Halbvers nochmals spalten.

Stellen wir nun einmal kurz zusammenfassend auf, wie das jedesmalige Metrum zunächst der romanischen Sprachen, welche, abgesehen vom Reim, keine ein für allemal Akzent d. h. Lage auf die schwerere Zeit fordernden Silben kennen und niemals Werte spalten, sich in die festliegenden musikalischen Grundlagen von 8 zwischen leicht und schwer wechselnden Zeiten einzufügen hat, so ist zuerst der Reim ins Auge zu fassen, der stets auf die relativ schwerste Zeit (*) fällt, also in den voll achtsilbigen Maßen:

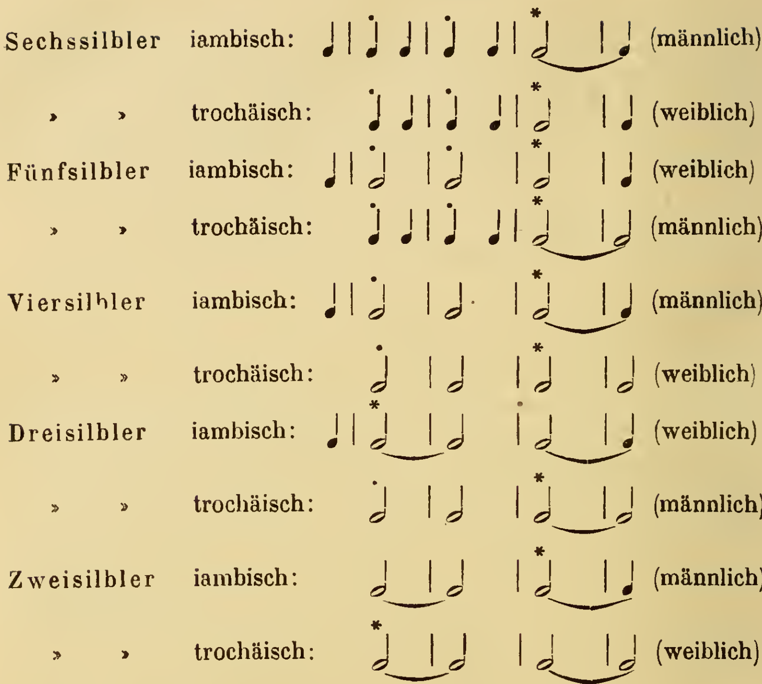
Achtsilbler iambisch:  (männl. Reim)

» » trochäisch:  (weibl. Reim)

Bei allen weniger als achtsilbigen Versen wird das Metrum durch Dehnung der letzten Silben ausgefüllt:

Siebensilbler iambisch:  (männlich)

» » trochäisch:  (weiblich)
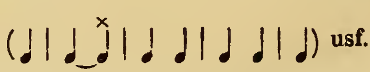


Trotz dem Admonter Anonymus (der zunächst lateinische Gedichte im Auge hat), müssen wir auch mit Versen von weniger als vier Silben rechnen, von denen sogar die zweisilbigen noch als iambisch oder trochäisch qualifizierbar sind, je nachdem sie männlich oder weiblich reimen.

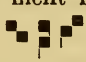
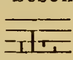
Für die mittelhochdeutschen, bestimmt Hebungen und Senkungen unterscheidenden Verse ist die Einteilung im allgemeinen noch einfacher, weil die Unterbringung der vier Hebungen auf die vier guten Zeiten die Grundlage bildet, Iamben und Trochäen daher nicht vom Reime aus bestimmt zu werden brauchen. Überzählige Senkungen sind zwischen zwei Hebungen zu placieren und zwar mit Spaltung der guten Zeit



Fehlende Senkungen werden durch Verlängerung der vorausgehenden Hebung ersetzt



Diese ganze Theorie der Ableitung des Rhythmus der Melodien aus dem Text ist wie gesagt nicht überliefert, wird aber vielfach durch in der Neumennotierung auftretende Dehnungszeichen (Bivirga, Strophicus, Repercussa) bestätigt und auch besonders durch die Distinktionsstriche gestützt. Der eigentliche Beweis ihrer Richtigkeit ist aber das durchweg befriedigende Ergebnis ihrer Anwendung bei der Übertragung der alten Notierungen in bestimmte Notenwerte. Da durch das leitende Prinzip selbst jeder Widerspruch gegen die rhythmische Natur der Dichtung ausgeschlossen ist, kann allerdings nur von einem befriedigenden Ergebnis der Melodiegliederung gesprochen werden; fällt diese gut motivisch, thematisch aus, so steht die Richtigkeit außer Zweifel. Das ist aber in einem geradezu überraschendem Maße der Fall, mögen wir die Beispiele dem 11., 12. oder einem späteren Jahrhundert entnehmen. Da es sich hier darum handelt, einen hochwertvollen Schatz alter Melodien durch veränderte Betrachtungsweise erst eigentlich zu gewinnen, so bedarf diese kurze Erörterung der theoretischen Grundlagen wohl nicht der Entschuldigung. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit der Anwendung der Methode gibt zugleich die Mittel an die Hand, nach Art der hier mitgeteilten Beispiele alle anderen erhaltenen Melodien zu beurteilen und zu rhythmisieren.

Die Berechtigung, von der Deutung der Notierungen der Troubadour-, Trouvère- und Minnesängermelodien in mensuralem Sinne abzusehen, bedarf keines Beweises in allen den Fällen, wo Notenformen angewendet sind, welche die Mensuralmusik überhaupt nicht kennt, also z. B.  aber auch ◆ oder ◆, die dem ◆ der Mensuralmusik ähnlich sehen aber da stets nur in Gesellschaft von ■ und ■ auftreten. Aber auch wo wirklich alle Formen des quadratisch notierten Chorals vorkommen  usw. ist die mensurale Geltung so lange abzulehnen, als nicht bestimmt unterschiedene sekundär abgeleitete Formen wie  u. dgl. zu genauerer Untersuchung zwingen. Bestimmt auf Mensuralmusik deuten Pausen, besonders deutlich unterschiedene Pausen verschiedener Länge . Wo diese vorkommen, wird man auch in der Zeit um 1200 schließen müssen, daß man eine Einzelstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes in mensuraler Notierung vor sich hat. Die wirklichen Einzelmelodien sind wohl bis ins 15. Jahrhundert immer choraliter notiert worden. Man vergleiche (auch in Coussemakers Wiedergabe) Adam de la Hales Notierungen der Chansons und Jeux partis mit denen der Motets, so wird man schnell den Unterschied erkennen.

§ 46. Wurzeln der Ritterpoesie in der Volksmusik.

In der ersten Hälfte des Mittelalters ist die Musikgeschichte zugleich ein Stück Kirchengeschichte, wenigstens steht alles, was uns von musikalischen Schöpfungen berichtet und überliefert ist, durchaus im Dienste der Kirche und die Komponisten sind Mönche und Priester. Von der musikalischen Beschaffenheit der ja bis in klassische Zeiten zurück (durch Posidonius bei Athenäus lib. VI, Diodorus Siculus lib. V usw.) bezeugten Barden der Kelten wissen wir ja leider gar nichts Positives; doch berechtigt ihre in das frühe Mittelalter zurückreichende Organisation und schulmäßige Ausbildung (vgl. Jones, Musical and poetical relicks of the Welsh bards, 1808) zu weitgehenden Schlüssen. Wir wissen aber, daß mit der Einführung des Christentums in England auch das Bardentum seinen Charakter verwandelte und daß Barden in Menge in den Dienst der Kirche traten, wenn sie auch darum nicht aufhörten, den Ruhm der Vorfahren zu künden und ihre Balladen wandernd auf den Edelsitzen zum Vortrag zu bringen. Jedenfalls steht außer Zweifel, daß der kirchliche Gesang ein gar nicht hoch genug anzuschlagendes Machtmittel war, mit welchem die Kirche die Völker bezwang. Die weihevolle Meßfeier mit ihrer durchgeführten musikalischen Ausgestaltung, die über den ganzen Tag und die ganze Nacht von drei zu drei Stunden verteilten Gesänge der Klosterbrüder im Stundenoffizium, dazu die zum Gottesdienst und Gebet rufenden weithin hallenden Klänge der Glocken und die gewaltigen Töne der Orgeln haben wohl tatsächlich nicht nur eine mächtige Hülfe der Kirche bei der Verbreitung der christlichen Kultur bedeutet, sondern auch alle andere Musikübung zeitweilig stark zurückgedrängt. Wenn auch besonders die volkstümlichen Feste, das des Frühlingsanfangs, der Ernte und des Sommer- und Wintersolstitiums lange Zeit altüberkommene Gesänge und Gebräuche, z. B. auch Tänze, bewahrt haben, an denen die Musik wesentlichen Anteil hatte, so hat es doch die Kirche verstanden, auch diese mehr oder minder in ihr Bereich zu ziehen und mit kirchlichen Festtagen in Konnex zu bringen.

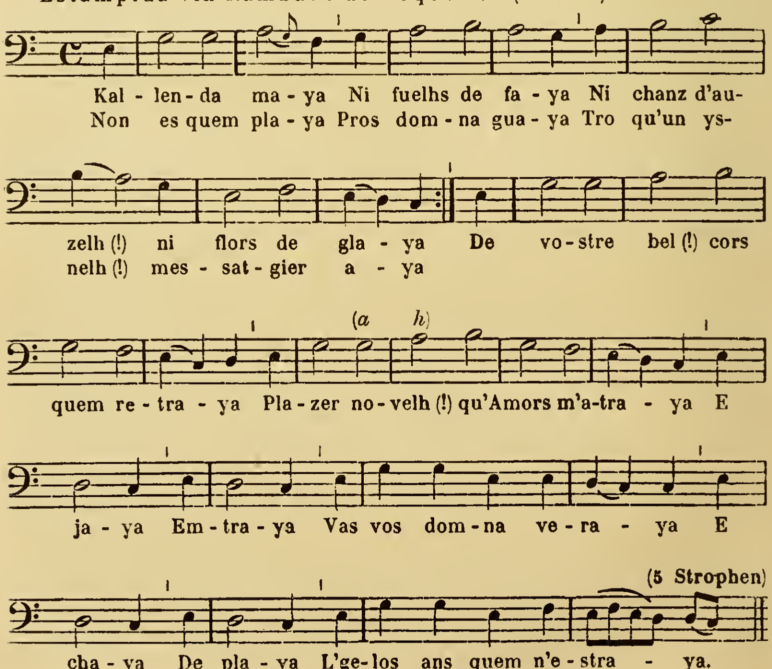
Daß dennoch die volkstümliche bodenständige Musikübung nicht gänzlich abstarb, versteht sich aber von selbst und wird durch die bis ins 8. Jahrhundert zurückreichenden Notizen über die fahrenden Musikanten bestätigt (vgl. Diez, Poesie der Troubadours S. 12 ff.). Dieses lose Volk, das heimats- und rechtlos und von der Kirche verfehmt die Lande des Kontinents durchzog und erst im 12. oder 13. Jahrhundert durch Bildung von Gilden und Brüderschaften, die freilich seine Freizügigkeit stark einschränkten, auf eine Stufe ge-

langte, welche sie den untersten Stufen des wälischen und irischen Bardentums zu vergleichen gestattet, waren die eigentlichen Repräsentanten der Volksmusik zu einer Zeit, wo die kirchliche Musik gänzlich die Oberhand hatte und die des Schreibens allein kundigen Kleriker geflissentlich in ihren Berichten alles unterdrückten, was von dieser Volksmusik eine günstige Meinung verbreiten konnte und was uns heute zu kennen so wertvoll und wichtig wäre. Daher unsere Armut an Nachrichten über die weltliche Musik des frühen Mittelalters. Daß freilich diese uns selbst unbekannte weltliche Musikübung nicht ohne Einfluß auf die mittelalterliche geistliche Liedkomposition geblieben ist, steht wohl außer allem Zweifel. So gut noch der Sommerkanon (1240) neben seinem weltlichen Text mit einem geistlichen auf uns gekommen ist, der ganz bestimmt die Komposition **nicht** erzeugt hat, mögen wohl hinter gar manchem erheblich älteren Hymnus starke Inspirationen von seiten der weltlichen, volkstümlichen Musikübung des Volksliedes und -Tanzes verborgen sein, die sich nicht mehr feststellen lassen. Die Kirche hat aber schon seit frühen Zeiten durch wenn auch widerstrebende und oft zurückgenommene Zulassung solcher Elemente in weiser Voraussicht sich auch einen starken Einfluß auf dem Gebiete dieser Seite der Kunstübung gesichert und stärkeren Konflikten rechtzeitig vorgebeugt.
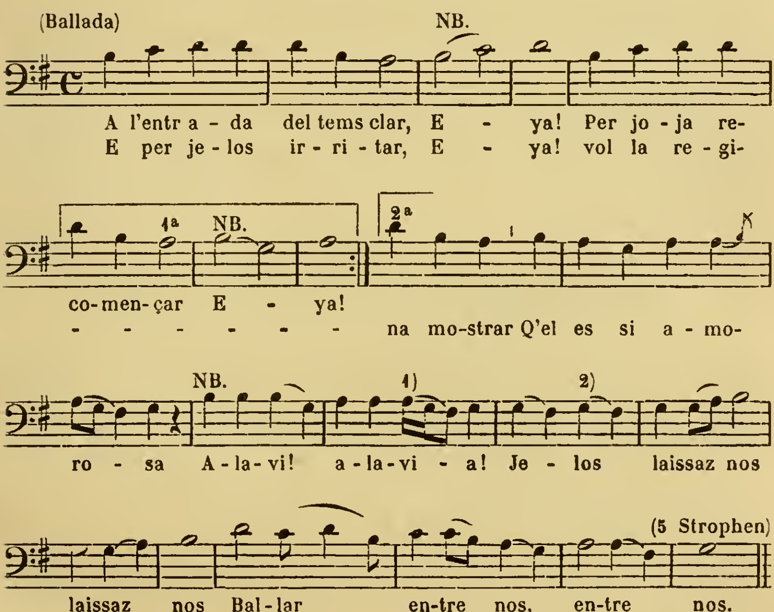
Einen Hauptbestandteil der weltlichen Musik bilden die **Tanzlieder**, die selbstverständlich zu allen Zeiten die einfachsten Typen rhythmischer Gestaltung gefordert haben. Vergleicht man die ohne Texte mehrstimmig für Instrumente notierten Tänze des 16. Jahrhunderts (z. B. die von Attaignant 1529—30 und von P. Phalèse 1583 herausgegebenen Sammlungen) mit den unter den Namen Pastourelle, Estampida usw. auf uns gekommenen Tanzliedern der provenzalischen Troubadours oder auch mit Nitharts Dorfpoesien, so wird die frappante Übereinstimmung der ganzen Art der Konzeption sich als ein schwerwiegender Beweisgrund unserer Deutung der Rhythmik der Melodien herausstellen. Es ist ja doch auch nur natürlich, daß das auf leichte Faßbarkeit angewiesene Volkslied zu allen Zeiten sich der einfachsten rhythmischen und melodischen Typen bedient. Die wandernden Spielleute trugen zwar neue Tanzliedermelodien nicht nur von Ort zu Ort sondern auch von Land zu Land, so daß tatsächlich ein internationaler Austausch der Melodien stattfand, der nur anregend und befruchtend wirken konnte, z. B. zur Dichtung neuer Texte auf die von auswärts zugebrachten neuen Melodien. So erzählt die Biographie eines der ältesten Troubadoure, Rambaut de **Vaqueiras** [1180—1207] (Florenz, Bibl. Laur. Plut. XLI Nr. 42, mitgeteilt von P. Aubry 1904 in der

Revue musicale »La musique de danse au moyen âge«; vgl. Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 263 ff.), wie französische Jongleurs an den Hof von Montferrat kamen und durch Vortrag einer neuen Estampida auf ihren Violen (!) allgemeine Freude erweckten. Nur Rambaut, der ritterliche Liebhaber der schönen Beatrice, der Schwester des Markgrafen, war trübe gestimmt, wurde aber durch Beatrice aufgefordert, ein Lied zu singen und seine Fröhlichkeit wiederzufinden. So kam es, daß er nach der Melodie der eben gehörten Estampida der französischen Jongleurs das reizende Tanzlied ‚Kalenda maya' dichtete, das hier als erste Probe der an das volksmäßige Tanzlied anknüpfenden Poesie der Troubadours seine Stelle finden mag. Aubry teilt die Melodienotierung im Faksimile mit; dieselbe gibt durch Teilstriche direkt Anlaß für die Zerlegung der Melodie in die übrigens aber schon durch die Reime deutlich erkennbaren Glieder. Da die Abstände dieser Teilstriche in der Weise wechseln, daß sie in frappanter Weise den motivischen Bau der Melodie enthüllen, sogar mit Ignorierung von Binnenreimen (auzelh—ysnelh und bel—novelh), so mache ich dieselben in der hier folgenden Übertragung durch I über den Noten kenntlich:

Estampida von Rambaut de Vaqueiras (ca. 1195).
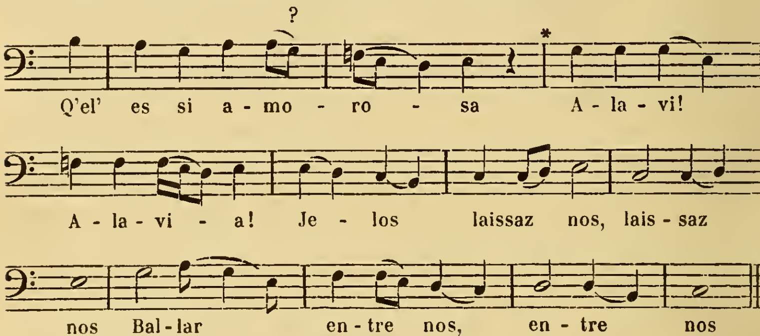


Das ist gewiß ebensowohl ein echter Tanz wie es eine musterhaft gegliederte und durch die flottere Bewegung des Schlußteils wirksam gesteigerte Melodie ist. Das Gedicht aber ist ein schöner Beleg der Reimkunst der provenzalischen Dichter; und doch wirken die nur dreisilbigen kurzen Reimzeilen bei aller Kunst geradezu volksmäßig, nämlich nach Art des Refrains, wie ihn andere alte volksmäßige Gesänge in Gestalt von in allen Strophen gleichlautend wiederkehrenden Exklamationen ohne wirklichen Wortsinn haben (Jauchzer, Trällern, Jodler), z. B. das berühmte provenzalische Tanzlied A l'entrada del tems clar, dessen Verfasser nicht bekannt ist, das aber nach Versicherung P. Aubrys (Revue musicale »La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge«) so ziemlich in allen provenzalischen und altfranzösischen Liederbüchern sich findet, daher als ein echtes Volkslied gelten darf:
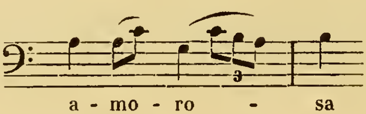


Die Originalnotierung im Chansonier de St. Germain [Paris, Bibl. nat. fonds franc. 20050] gerät bei 1) eine Terz und bei 2) gar eine Quarte tiefer, was bereits Tiersot korrigiert hat (Hist. de la Chanson populaire S. 42), wenn auch etwas willkürlich. Das gänzliche Ignorieren der beiden vielleicht nachträglich angebrachten Schlüsselwechsel ergibt die obige Fassung. Doch ist die Fassung des Originals nicht durchaus abzuweisen, da das Heruntergehen aus *G* dur

nach *C*dur dem Schlusse eine stark beruhigende und markiert abschließende Gestalt gibt (schwierig ist zwar dann der Wiederanfang mit der großen Septime *h*; vgl. aber weiter unten die ganz ähnliche Wendung des Schlusses zur Subdominante in der Melodie der Gesänge von Aucassin und Nicolette):



Aubry ignoriert den ersten Schlüsselwechsel und transponiert mit Tiersot von * ab in die Oberquinte. Verdorben ist auf alle Fälle etwas, da bei ? wohl eine Plika ascendens steht, die wegen des Tritonus *h*—*f* sehr stören würde. Tiersot schreibt aber gar:



was gar nicht zu verantworten ist. Beide rhythmisieren anfangs ebenso wie ich oben, geraten aber im Abgesang in unnatürliche Bahnen, die den Reiz des Stückes zerstören.

Eine andere volksmäßige Wurzel der Troubadourgesänge hat uns die in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzende mit Gesängen durchsetzte Erzählung (Cante-fable) von Aucassin und Nicolette*) bewahrt. Diese reizende Liebesnovelle enthält 21 Gesangsstücke, zwischen welche 20 Prosateile sich einschalten, indem durch die Aufschrift ‚Or se cante‘ und ‚Or se dient et content et fabloient‘ die Gesangs- und Sprechpartien bestimmt geschieden werden. Trotz ihrer zum Teil erheblichen Länge (bis zu 42 Zeilen) reichen für den Gesangsvortrag der 21 Gesänge drei Melodiezeilen aus. Die Lieder sind fast durchweg Teile der Erzählung, also episch-lyrisch; eine Ausnahme macht eigentlich nur Aucassins Lied

*) Faksimile-Ausgabe von Bourdillon (Oxford 1896). Vgl. auch H. Suchiers Textausgabe (1878) und H. Brunners Dissertation (1880).

an den Abendstern, das rein lyrisch ist aber doch musikalisch ebenso behandelt wird. Die Bestimmung der drei immer wieder notierten Melodiezeilen ist augenscheinlich die, daß die erste ausschließlich als Anfang jedes Gesangs auftritt, die zweite für alle weiter folgenden Zeilen unverändert beibehalten wird und nur die letzte Zeile wieder nach der ihr beigeschriebenen besonderen Melodie zu singen ist. Nur der Schlußgesang bringt gleich nach der zweiten Melodiezeile nochmals die erste, was schwerlich ein Versehen ist sondern hier sozusagen ein zweimaliges Anfangen bedeutet und dem Stück besonderen Nachdruck verleiht. Das Versmaß sämtlicher Gesänge weist durchweg trochäische (fallende) Siebensilbler (mit männlichem Reim) bzw. in wenigen Fällen volle Achtsilbler (mit weiblichem Reim) auf, nur die Schlußzeile hat stets nur fünf (nicht wie Wolf, Über die Lais usw. S. 26 angibt vier) Silben (mit weiblicher Endung). Eine Vergleichung der Schlußzeilen miteinander macht es wahrscheinlich, daß dieselben nicht iambisch, sondern unseren bisherigen Erfahrungen entsprechend im Banne des weitergehenden trochäischen Metrums zu lesen sind.
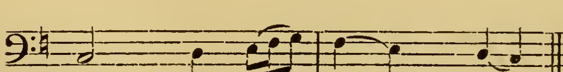
Das Lied Aucassins an den Abendstern lautet (nach Suchiers Textausgabe S. 30):



1. E - stoi - le - te je te voi
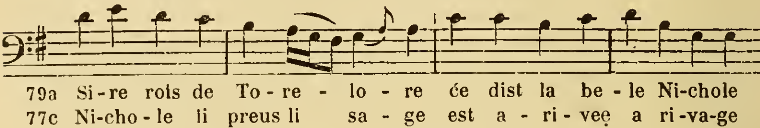


2. Que la lu - ne trait a soi
3. Ni - co - lete est a - veuc toi
4. Ma - mi - ëte o le blont poil
5. Je quid, dix le veut a - voir
6. Por la lu - miè - re de soir
7. Que par li plus cle - re soit
8. Vien, a - mi - e, je te proi
9. Ou mon - ter vau - roi - e droit
10. Que que fust du re - ca - oir
11. Que fuis - se las - sus o toi
12. Ja te bai - se - roie e - stroit
13. Se je - stoi - e fix a roi
14. S'af - fe - riés vos bien a moi

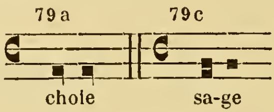


15. Suer douce a - mi - e.

Die einzige Veränderung, welche diese drei Melodieglieder erleiden, ist eine in zweien der Gesänge (fol. 79a und 79c) in der Notierung angezeigte durch die weiblichen Reime der Tiraden bedingte Tonrepetition am Schluß

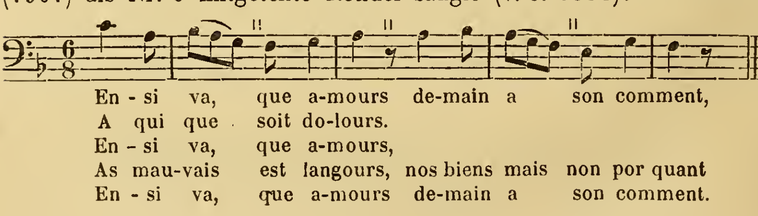


von denen aber 79a nur für die zweite und 79c nur für die erste Zeile der Notierung Notiz nimmt



ein Umstand, der nur unsere Erfahrungen bezüglich der Selbstverständlichkeit kleiner Abänderungen der Melodie je nach der Textunterlage bestätigt und dieselben Tonwiederholungen für alle übrigen Fälle (70d, 71a, 71b, 71c) zur Gewißheit macht.
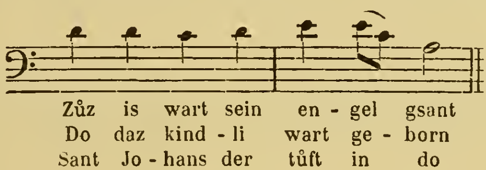
Diese merkwürdige Manier des Absingens einer größern Zahl von Textzeilen nach derselben Melodie erinnert uns zunächst an die Faktur des Tedeum (S. 42 ff.), bei dem aber der Wechsel zwischen den vier Melodiezeilen ein häufigerer ist; immerhin liegt aber vielleicht im Tedeum der Hinweis auf eine sehr alte Herkunft dieser Disposition und man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, daß wohl das Verfahren der antiken Rhapsoden beim Gesangsvortrag von epischen Gesängen ein ähnliches gewesen mag und daß auch die keltischen Barden und nordischen Skalden eine ähnliche Ökonomie in der musikalischen Ausstattung ihrer Vorträge zur Geltung gebracht haben mögen. Natürlich ist es kein Zufall, wenn uns dieselbe Ökonomie der Melodiegestaltung auch in einem nordfranzösischen Tanzliedchen und zwar einem echten Rondeau begegnet, das wohl der Gattung entspricht, welche Johannes de Grocheo als in der Normandie üblichen Festgesang der Burschen und Mädchen rühmt, ich meine das von Sir J. Stainer in Early Bodleian Music (1901) als Nr. 9 mitgeteilte Rondel sangle (v. J. 1338):



Das klingt ganz so, als wäre es bedeutend älter als 1338, dann natürlich wohl ohne die Tripelmessung, einfach als:



Daß ein solches Absingen langer Reihen von Textzeilen nach derselben Melodie etwas Volkstümliches werden kann und es wahrscheinlich sehr lange Zeit wirklich gewesen ist, beweisen die von Paul Runge herausgegebenen »Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900); ein — aber immerhin vielsagender — Zufall ist es wohl, daß die erste Melodiezeile des dritten der Geißlerlieder »Maria unser frowe« der zweiten Melodiezeile (der fortgesetzt zu wiederholenden) der Gesänge in Aucassin und Nicolette auffällig gleicht, besonders in Zeilen wie:
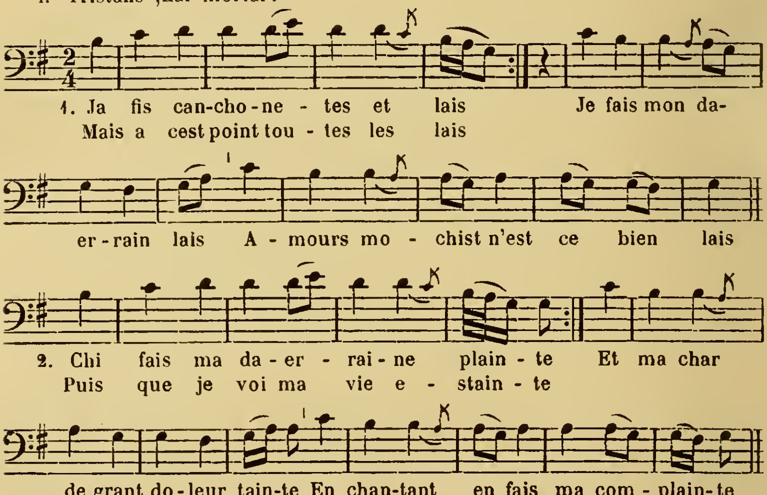


Daß es sich für die alle 34 Tage ihren Personalbestand wechselnden nach vielen Tausenden zählenden Geißlerscharen nur um wirklich volksmäßige Gesänge, wenn auch Bußgesänge, handeln konnte, liegt auf der Hand. Eigentliche Lais im Sinn der diesen Namen tragenden alle paar Textzeilen neue Melodien bringenden Gesänge, die sich nach Art der Tropen und Sequenzen auch in der Dichtung in den Vulgärsprachen früh entwickelten (vgl. S. 126), waren diese Geißlergesänge zwar nicht, wie die Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen beweisen; dagegen lebt aber in denselben wahrscheinlich noch die Form der durch die bretonischen Jongleurs auf dem Kontinent eingebürgerten weiter auf uralte keltische Traditionen zurückweisenden Lais fort. Diesbezüglich muß auf die eingehenden Untersuchungen Ferdinand Wolfs (Über die Lais, Sequenzen und Leichen, Heidelberg 1841) verwiesen werden, die noch nicht überholt sind. Leider sind gerade musikalische Überbleibsel der epischen Lais gar nicht nachweisbar und eben nur Schlüsse von den in französischen Nachdichtungen eingefügten Gesangsstücken aus möglich, die aber außer dem völlig isolierten Beispiel von Aucassin und Nicolette durchaus liedartig, rein lyrisch sind, wie z. B. die in den zu Anfang des 12. Jahrhunderts bearbeiteten Roman Tristan eingefügten, welche Wolf im Faksimile

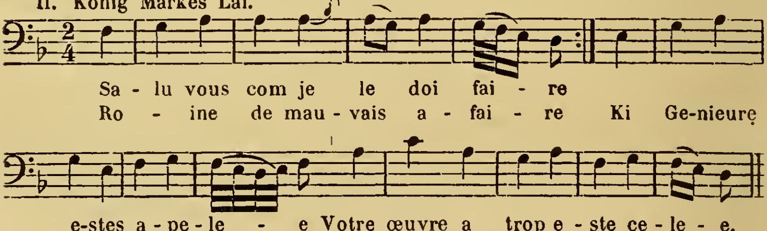
mitteilt. Natürlich sind A. J. Schmids Übertragungen nach den Prinzipien der Mensuralnotierung der frankonischen Epoche nicht am Platze. Unsere ja nun keiner Erläuterung mehr bedürfende Leseweise mit Ableitung des Rhythmus aus dem Text ergibt wieder durchaus befriedigende Resultate und ein durch nichts Neues überraschendes Notenbild:

Lais aus Tristan.
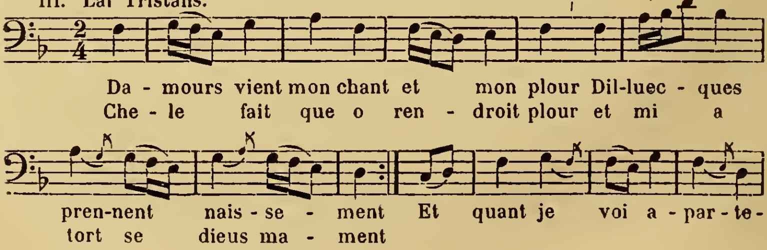
I. Tristans ‚Lai mortal‘.
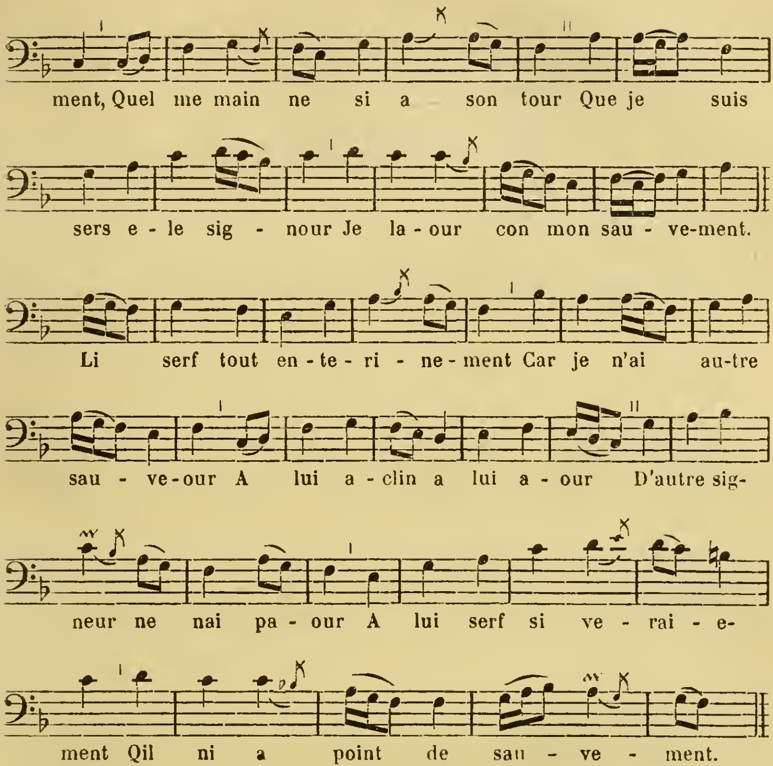


II. König Markes Lai.



III. Lai Tristans.
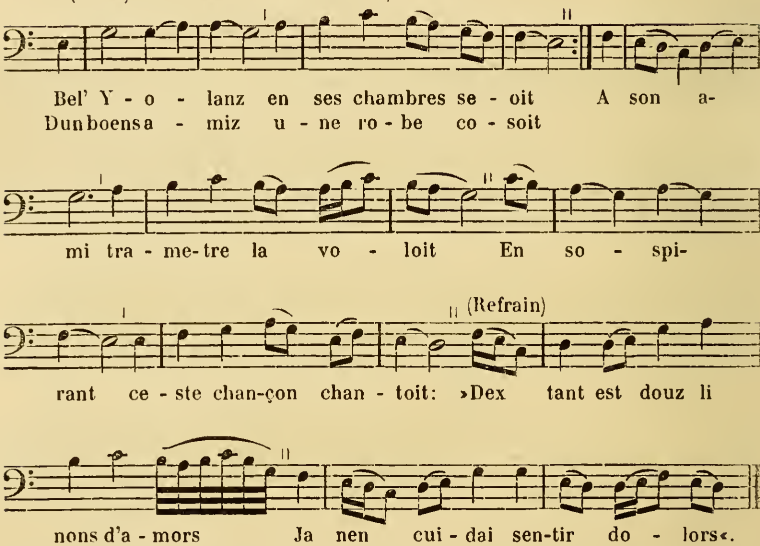




Das durchkomponierte Nr. III ist allerdings schon mehr ein Descort (Wolf S. 136) und kann nicht mehr als volksmäßig bezeichnet werden, obgleich die ganze Manier in den einzelnen Melodieteilen dieselbe ist. Diese Verwandtschaft der Faktur ist aber schließlich der gesamten Liedliteratur eigen und nur ein schwer definierbares Etwas, nämlich die Wahrheit und Stärke der Empfindung hebt die Werke genialer Meister aus dem Gros der Mittelmäßigkeit heraus. Wahrscheinlich bringen uns die in nicht unerheblicher Zahl meist ohne Namen ihrer Dichter in den Liederbüchern des 13. Jahrhunderts erhaltenen altfranzösischen Romanzen dem näher, wie wir uns etwa die Faktur der bretonischen erzählenden Lais vorzustellen haben. Die typischen Anfänge derselben mit einem viersilbigen Kurzvers, der, obgleich nicht durch Reime abgeschieden, doch durch seinen Inhalt geradezu wie eine lapidare Überschrift des Ganzen heraustritt, gibt diesen Gesängen einen eminent volksmäßigen Charakter (ähnlich wie den Tanzliedern und Pastourellen die Refrains und Trällersilben), so in den folgenden:
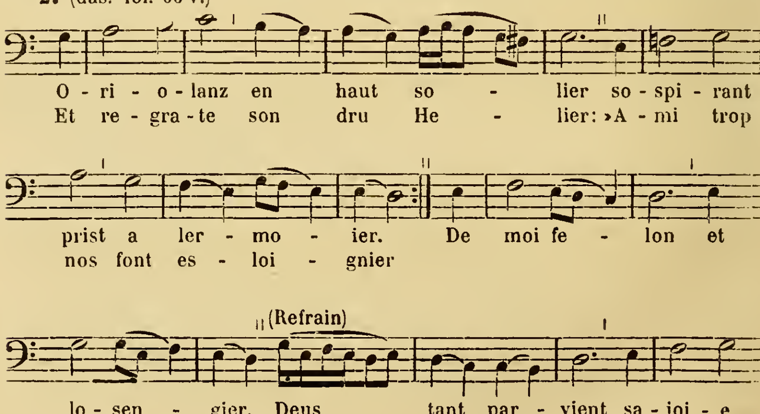
Bele Yolanz Oriolanz Belle Doette En un vergier	anonym
Bele Emelos Bele Isabiaus Bele Idoine En chambre a or	von Audefroi le Bâtard

1. (Paris, Bibl. nat. 20050 fol. 64 v.)



(6 Strophen)

2. (das. fol. 65 v.)
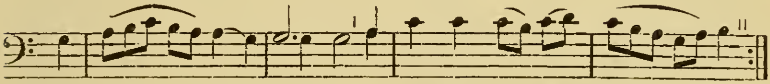




len - te a ce - lui cui ele a - ta - len - te.
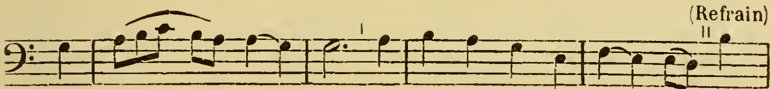
(9 Strophen)

3. (das. fol. 65 v.)

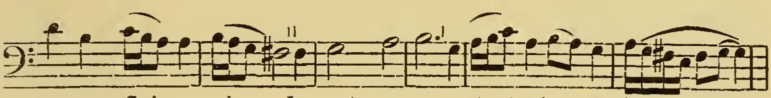


En un ver - gier lez u - ne fon - te - ne - le
Dont cle - re est l'on-de et blan-che la gra - ve - le
Siet fil - le a roi sa main a sa ma - xe - le

(Refrain)
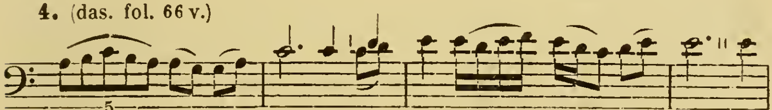


En sospi - - rant son douz a - mi ra - pe - le A-
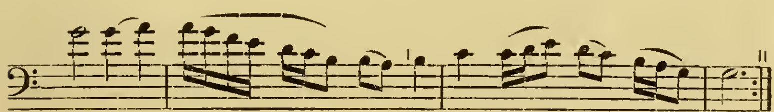


e cuens Guis a - mis La vostre amors me tout solaz e ris. (6 Strophen)

4. (das. fol. 66 v.)

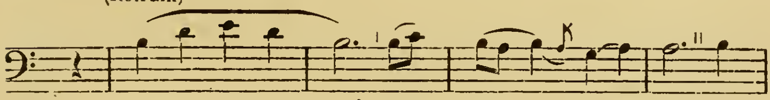


Be - le Do - et - te as fe - ne - stres se siet Lit
De son a - mi Do - on li re - so - vient Q'en



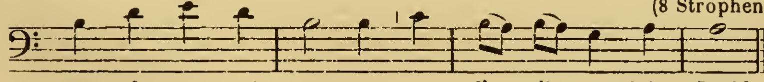
en un li - - vre mais au ceur ne l'en - tient
au-tres ter - - res est al - lez tor - noi - er

(Refrain)



›E ————————! Or en ai dol [Por

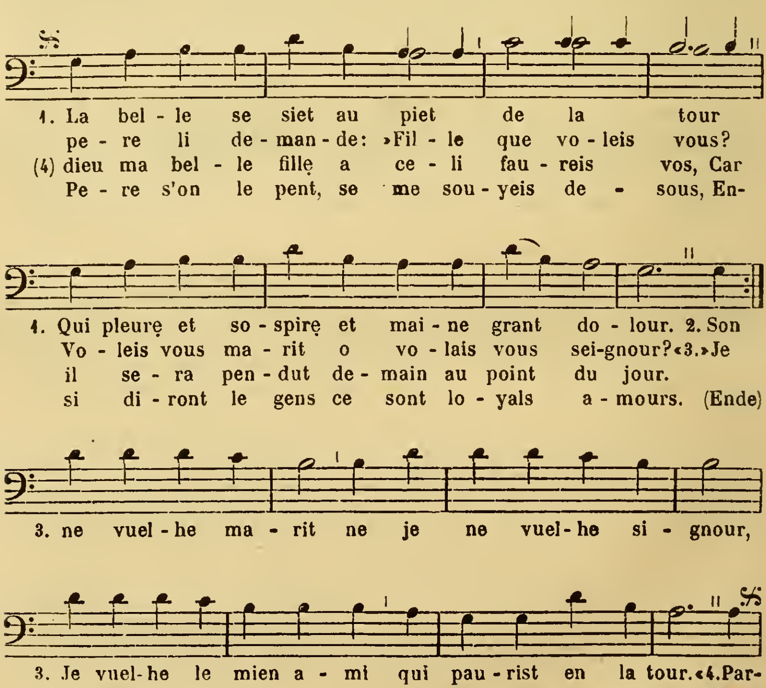
(8 Strophen)



vos de - ven - rai non - ne a l'e - gli - se Saint Paul.]

In Nr. 4 (Belle Doette) beginnen sogar die sechs ersten Strophen gleichmäßig mit Belle Doette; die weiter folgenden, die diesen Anfang aufgeben, sind wohl späterer Zusatz. Darauf deutet auch, daß die 6. Strophe zuerst den Refrain verdoppelt (Por vos devenrai nonne a l'eglise Saint Paul), wovon die Melodienotierung der ersten Strophen nichts weiß. Alle vier Romanzen haben aber gleichmäßig den ausgedehnten Refrain.

Zur Ergänzung des ungefähren Bildes, das man sich von den der kunstmäßigen provenzalischen und französischen Poesie vorausgehenden erzählenden volksmäßigen Lais aus diesen Proben machen kann, diene noch ein zu Anfang des 15. Jahrhunderts notiertes Lied aus der Gegend von Namur (Société archéologique de Namour VII, 186). Dasselbe zeigt wieder sehr deutlich die auffällige Beschränkung auf sehr wenige Melodiezeilen, die je nach dem untergelegten Texte leicht modifiziert werden, und hat zwar keinen wirklichen Refrain, wohl aber ganz refrainartige Zusammendrängungen der Pointen in die silbenarmen Vershälften, die hier durchweg die schließenden sind (vgl. die dreistimmige Bearbeitung von Dufay [Volksmelodie im Tenor] bei Stainer »Dufay« S. 122 ff.):



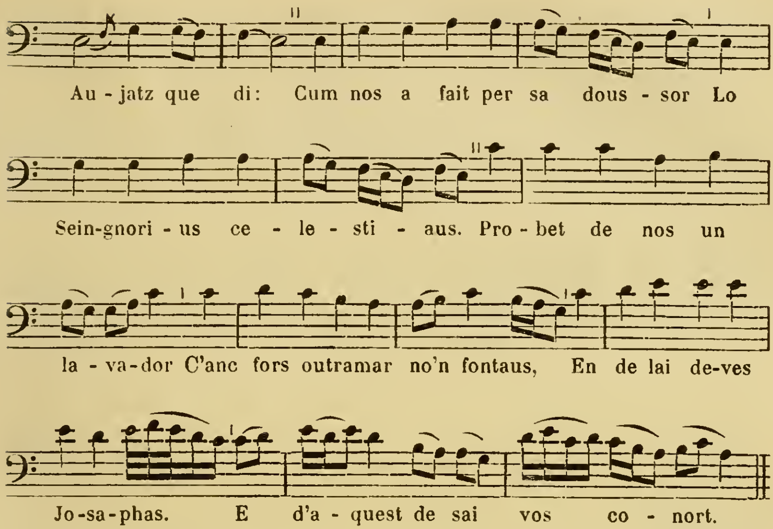
§ 47. Die ritterlichen provenzalischen und nordfranzösischen Dichterkomponisten.

Die merkwürdige Erscheinung, daß im 11.—13. Jahrhundert mit einer auffallenden Plötzlichkeit das Rittertum und der höfische Adel zum Repräsentanten einer hohen Blüte der lyrischen Poesie wird und darum auch in der Musikgeschichte längere Zeit eine hervorragende Stellung in Anspruch nimmt, ist ihrer Entstehung nach bisher nicht hinlänglich geklärt. Doch ist auf alle Fälle wohl anzunehmen, daß die Erziehung der jungen Adeligen in den Klosterschulen den Aufschwung der Bildung des Adels vorbereitet hat. »Die Roheit, die den Adelsstand bis in das 11. Jahrhundert hinein charakterisiert hatte, milderte sich allmählich und wich einer feineren und geistigeren Lebensweise, welche nunmehr in den Schlössern der Fürsten und der Edlen zu herrschen begann. Die Geschichte behauptet, daß diese Verfeinerung, bekannt unter dem Namen Rittergeist, um die Mitte des 11. Jahrhunderts durch einen förmlichen Orden der Ritterschaft verbreitet und alsdann durch die Wirkungen der ersten Kreuzfahrten vollends ausgebildet worden sei« (Fr. Diez »Die Poesie der Troubadours« S. 14). »Südfrankreich war es, wo sie zuerst zum Vorschein kamen ... dies herrliche, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestattete Land, welches fast sämtliche europäischen Provinzen an Bildung, Wohlstand und innerer Befriedigung übertraf, war die Wiege des Rittergeistes, der sich daselbst mehr und früher als anderwärts mit Lebensgenuß, Glanzsucht und Frauendienst verband und so die Bedingungen der Kunstpoesie vereinigte. Bald nach dem Anfange der Kreuzfahrten war der Rittergeist daselbst zur vollen Reife gediehen« (das.). Wenn auch vielleicht Diez, befangen in dem Interesse für den Gegenstand seiner Untersuchungen, übersieht, daß die ritterliche Poesie und auch Einzelzüge des Rittergeistes starke Wurzeln in der bretonischen und altbritischen Literatur haben (Gralssage, Artus' Tafelrunde) und daß der ja leider nur auf dem Umwege über die altfranzösischen Prosabearbeitungen (Romane) erweisliche Einfluß der keltischen erzählenden Poesien auf die Anfänge der provenzalischen ritterlichen Dichtung vielleicht doch ein viel größerer gewesen ist, so steht allerdings fest, daß die geistige Kultur des Rittertums zuerst auffällig in der Provence hervortritt und zwar seit den ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts. Immerhin sei aber der Nachricht gedacht, daß Robert Herzog der Normandie (der Sohn Wilhelms des Eroberers), nach der Rückkehr vom ersten Kreuzzuge 1106 bis zu seinem

Tode 1134 Gefangener seines Bruders König Heinrichs I. auf Schloß Cardiff, den Rang eines walisischen Barden erlangt haben soll (Jones, Welsh bards S. 15), also wohl als anglo-normannischer Dichterkomponist gleichalterig neben dem ersten provenzalischen Graf Guillaume von Poitiers (1087—1127) zu nennen wäre. Übrigens nimmt die Tradition der Troubadours selbst das Herauswachsen der ritterlichen Poesie aus derjenigen der Jongleurs an (vgl. bei Diez a. a. O. S. 18 das Zeugnis Guiraut Riquiers, das ganz danach klingt, daß die eigenen Erlebnisse der Kreuzritter den ersten Anstoß gegeben haben, an Stelle der durch die Jongleurs immer weiter gegebenen antiken und frühmittelalterlichen Heldentaten die der allerjüngsten Vergangenheit in neuen Liedern zu besingen: Pueis foron trobador Per bos faitz recontar Chantan e per auzar Los pros et enardis En bos faitz usw.). Danach würden die Kreuzlieder, sowohl die zur Teilnahme an den Kreuzzügen auffordernden als die von den Taten der Kreuzfahrer erzählenden, so recht eigentlich den Ursprung der Troubadourpoesie bezeichnen, wenigstens im Unterschiede von der älteren Poesie der Jongleurs, deren gesamtes Repertoire ja von den ritterlichen Dichtern übernommen wurde.

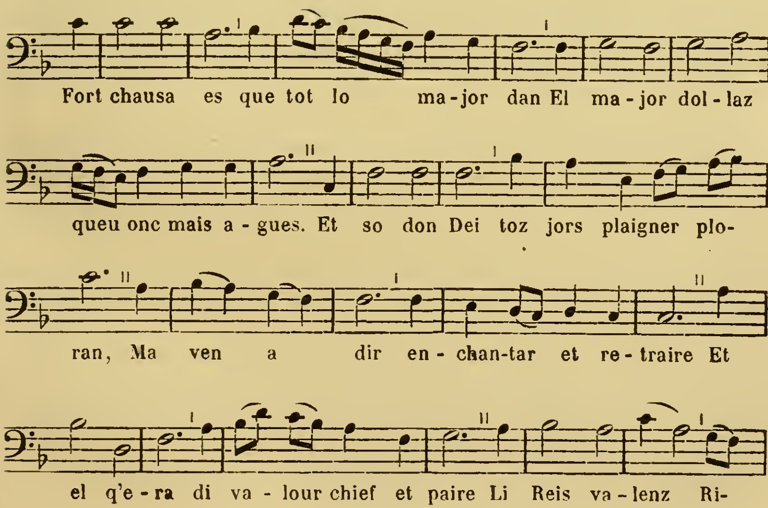
Von Anfang an erscheinen übrigens unter den Troubadours neben Fürsten und Adligen Bastarde und Niedriggeborene als völlig auf gleicher Rangstufe stehende Dichterkomponisten, sofern sie nicht etwa aus der Pflege der Kunst ein Gewerbe machen, in welchem Falle sie Jongleurs benannt werden wie die früheren fahrenden Musikanten. Diez unterscheidet (a. a. O. S. 28) 1. Troubadours, die nicht Jongleurs waren (unabhängige Dichter), 2. Troubadours und Jongleurs in einer Person (Hofdichter) und 3. Jongleurs, die nicht zugleich Troubadours waren. Zu den Hofdichtern gehörten manche dem niederen Adel entstammende, aber auch bürgerliche und ganz niedrig geborene, z. B. Guiraut de Borneil und Bernart de Ventadour. Einer der ältesten und interessantesten Troubadoure, Marcabrun, dessen Lebenszeit Suchier (Jahrb. f. rom. und engl. Lit. XIV) ganz in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts setzt, war ein Findelkind. Ein Kreuzlied Marcabruns, das P. Aubry aus der Pariser Handschrift fonds franc. 844 in Faksimile und Übertragung mitteilt (Revue musicale 1904), ist nach unseren Prinzipien zu lesen:

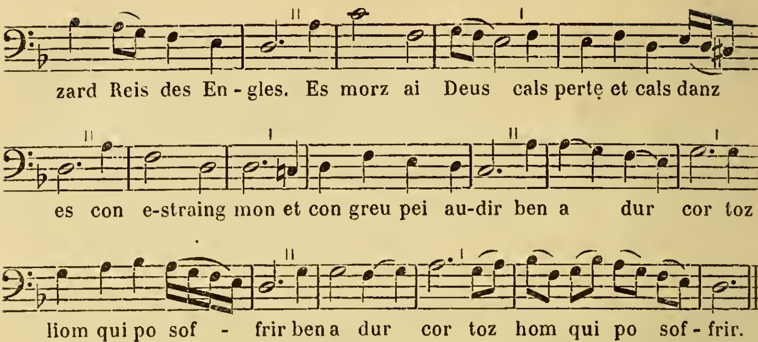




(8 Strophen)

Von der Gattung de plaintes (planhs), der Klagen über den Tod eines Helden, die ebenso wie die Kreuzlieder zu dem allgemeinen Bereich der Sirventes, der »Dienstlieder«, gehören, mag uns die Klage um den Tod des Richard Löwenherz von Gaucelm Faidit (1190—1240) einen Begriff geben (aus Bibl. Vatic. 1659, mitgeteilt von Burney Gen. hist. II. 242):



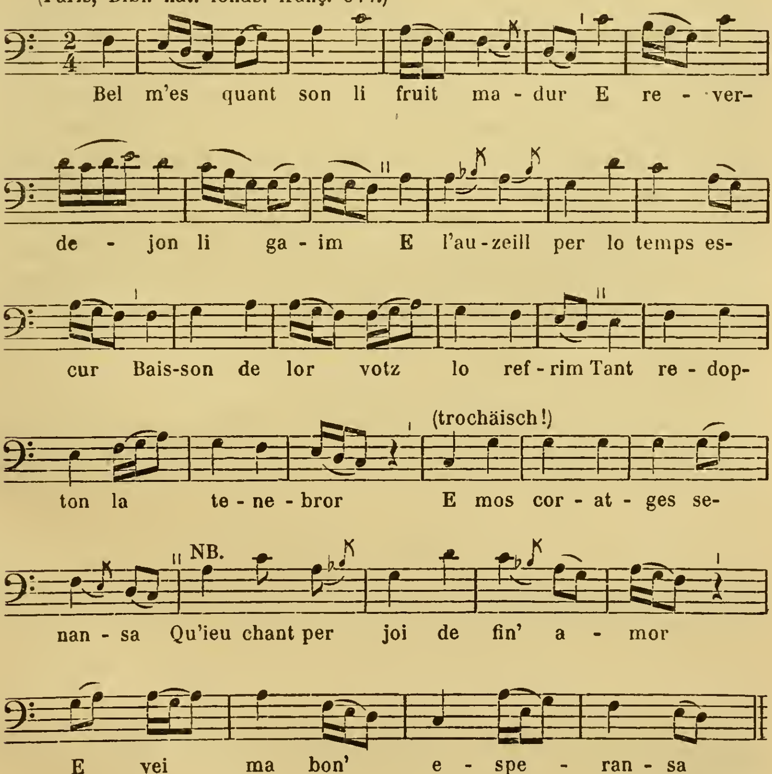


(7 Strophen, Übersetzung bei Diez, Leben und Werke S. 367 f.)

Man wird freilich in der musikalischen Faktur vergebens nach stärkeren Unterschieden suchen, welche den verschiedenen Inhalten und den Formen entsprächen, welche die Literaturgeschichte für die Dichtungen der Troubadours zu statuiren hat. Der Name Vers im Gegensatz zu Chanson (Diez, Poesie der Tr. S. 89 ff.) gilt wohl dem vollen Normalvers, dem Achtsilbler mit männlichen Reimen (iambisch) oder auch mit weiblichen Reimen (trochäisch), der in den speziell Vers genannten Gedichten durchgeführt ist, aber wie bereits Aimeric de Peguilain (1205—1270) ausdrücklich konstatiert, nicht ausnahmslos. Die Chanson ist also eine kunstvollere, Verse verschiedener Länge mischende Form und daher auch später entstanden. Der Biograph Marcabruns nennt Giraut de Borneil (1175 bis 1220) den ersten Dichter von Chansons. Die Ansicht Diez', daß der achtsilbige Normalvers »die Kindheit der Kunstpoesie bezeichne, wo sie sich kaum von der Poesie der fahrenden Volkssänger getrennt hatte«, ist in dieser Fassung wohl allerdings nicht aufrecht zu erhalten; richtiger wird man wohl sagen, daß die Kunstdichtung der Troubadours davon ihren Ausgang nahm, das Normalmaß des vierhebigen Verses zunächst stets mit 8 Silben vollständig auszufüllen, während die Poesie der Fahrenden in bunter Mischung Verse verschiedener Silbenzahl brachte. Das zu beweisen, genügt schon der Hinweis auf die Estampida von Vaqueiras. Den Tanzliedern waren stärkere Gliederungen, wie sie Dehnungen am Ende der weniger als achtsilbigen Zeilen bringen, schlechterdings unentbehrlich. Auch die kunstvolle Durchführung eines und desselben Reimes durch längere Strophen, wie sie bei den ersten Troubadours so beliebt ist, hat schwerlich ihren Ursprung in der volksmäßigen Dichtung sondern ist so recht eigentlich das Ergebnis einer zur Theorie fortschreitenden Kunstentwicklung. Volksmäßig ist das Binden einander direkt folgender Zeilen durch

Reim (rimes plates), auch die aus der Einschaltung eines Refrains nach jedem Reimpaar entstandene Strophe von sechs kurzen Versen mit der Reihenfolge a a b c c b (rimes couées, vgl. Wolf, Lais, Leiche usw. S. 31), vielleicht auch der durch Binnenreime direkt gereimter Langzeilen entstehende Kreuzreim; doch ist zu bemerken, daß die Admonter anonymen Regulae de rythmis (vgl. S. 190) den Kreuzreim noch nicht kennen, wohl aber den zurückschlagenden a b b a (rithmus orbiculatus). Den gekreuzten Reim finden wir aber bereits bei Marcabrun in einer Form durchgeführt, die ganz bestimmt nicht volksmäßig sondern in hohem Grade Erzeugnis theoretischer Poetik ist, nämlich mit Beibehaltung derselben Reime durch sechs achtzeilige Strophen, obgleich sämtliche Zeilen achtsilbig sind, also das Gedicht Anspruch auf den Namen Vers hat. (Die durchgeführten Reime sind: -ur, -im, -ur, -im; -or, -ansa, -or, -ansa.)

(Paris, Bibl. nat. fonds. franç. 844.)
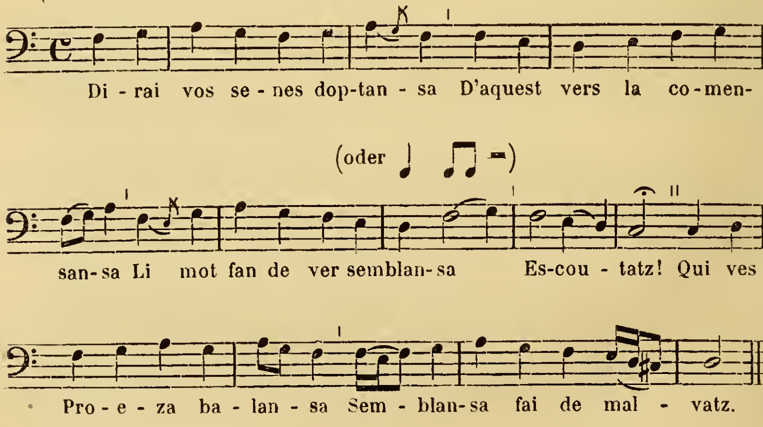


(6 Strophen)

Da hier die Zeilen mit weiblichen Reimen (-ansa) ebenfalls achtsilbige sind, so ist wohl ausgeschlossen, die beiden Reimsilben sich wie in dem ersten und zweiten der Lais aus Tristan (S. 239) in eine Zählzeit teilen zu lassen, vielmehr liegt offenbar das beabsichtigte Umspringen vom iambischen zum trochäischen Rhythmus vor; das Wiedereinlenken zum iambischen Rhythmus erfordert dann aber entweder die Unterbringung einer überschüssigen Silbe in der hier versuchten Weise (NB.) oder aber die Annahme eines Abbrechens des Rhythmus und Wiedereinsetzen mit einem überzähligen Auftakt. Doch ist nicht zu vergessen, daß die Troubadourgesänge mit einem Instrument begleitet wurden, das sicher nach jeder Strophe ein Zwischenspiel einfügte.

Das Gesetz, daß aufeinander gereimte Zeilen auf ähnliche melodische Struktur Anspruch haben, ist von den ersten Troubadours noch nicht erkannt. Man muß sogar annehmen, daß die durch dieselben aufgebrachten Reimkünsteleien, besonders die Häufungen desselben Reims, etwaige Ansätze zu dieser Erkenntnis, auf welche bereits die volksmäßige Poesie hingedrängt hatte, verdunkeln mußten; denn natürlich war die Beschränkung auf einen Reim für die ganze Strophenmelodie eher ein Grund, die Melodieführung durch immer neue Wendungen der sonst drohenden Monotonie entgegenarbeiten zu lassen. Doch wird man in dem folgenden »Vers« Marcabruns (trotz der nur dreisilbigen Refrainzeile ‚escoutatz' und der durch alle Strophen auf sie gereimten nur siebensilbigen Schlußzeile nennt er selbst das Gedicht so) die Genialität nicht verkennen, wie er beide Forderungen miteinander zu vereinbaren verstanden hat:

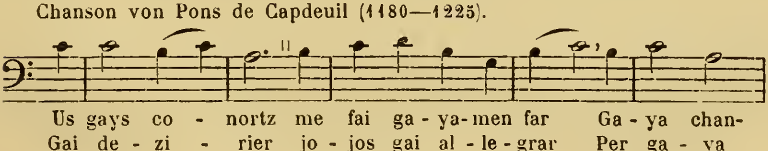
(Paris Bibl. nat. fonds franç. 22543.)

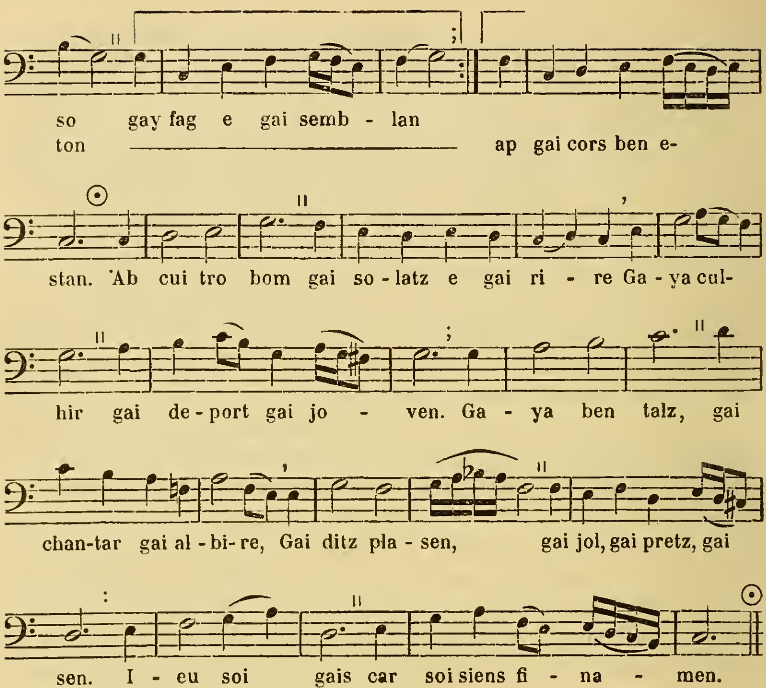


Hier ist tatsächlich das Kunstmittel der **Imitation**, sogar derjenigen in der Inversion, mit echtem künstlerischen Instinkt zur Geltung gebracht.

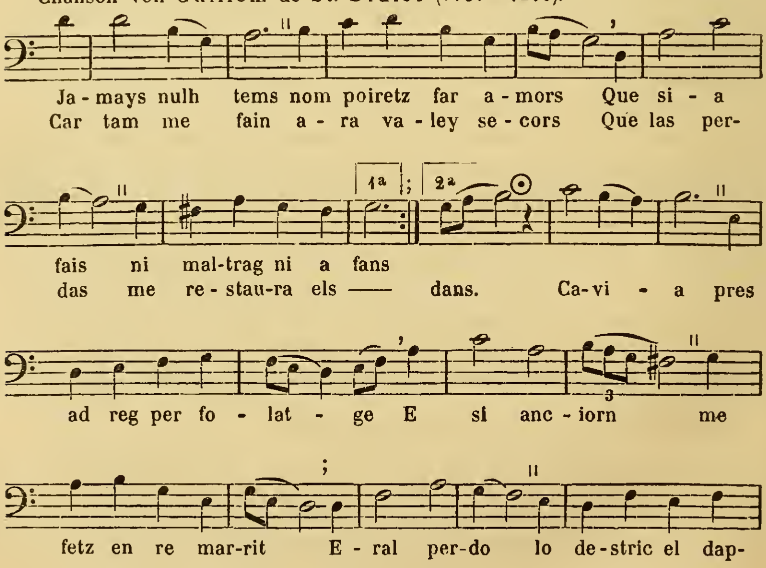
Ein bedeutender Fortschritt zur Erkenntnis der Bedeutung des (wechselnden) Reims für die melodische Struktur der Gesänge bedeutet das Aufkommen der Form, welche an den Anfang der Strophe zwei kreuzweise reimende Zeilenpaare stellt, die nach derselben Melodie gesungen werden, also die Auffindung des Prinzips, das lange für die Kunstdichtung des Liedes leitende Bedeutung behielt, zwei gleichgebauten »Stollen« einen anders gebauten »Abgesang« nachzuschicken. Wieweit diese Form ein Wiederzurückgreifen auf bereits vor dem Aufblühen der Troubadourpoesie den volkstümlichen Liedern geläufige Bildungen bedeutet, läßt sich schwerlich mehr feststellen; doch mögen vielleicht die nach derselben Melodie zu singenden Halbstrophen der aus den Sequenzen hervorgegangenen Leiche und Descorts die Form mit haben finden helfen. Beispiele, wie die folgenden, die im **Abgesange** unter ganz analogen Verhältnissen die Reimzeilen melodisch **nicht** in Beziehung zueinander setzen, beweisen aber, daß die Erkenntnis des Prinzips noch nicht zu voller Klarheit entwickelt ist. Beide Lieder sind bereits von Fétis (Hist. gen. 5. Bd. S. 12 und 14) in Faksimilierung und Übertragung mitgeteilt. Ein Vergleich unserer Übertragung mit derjenigen von Fétis wird aber geeignet sein, zu beweisen, daß wir bezüglich der Rhythmik der Melodien doch ein Stück weiter gekommen sind. Es wäre Raumvergeudung, die der Schönheit der Gedichte ins Gesicht schlagende Verzerrung der rhythmischen Verhältnisse, welche kaum einmal wie durch Zufall den Reim auf eine schlußkräftige Zeit bringt, hier abzudrucken. Wenn auch in der Übertragung nach unsern Prinzipien wie gesagt nicht alles so wird, daß es den höchsten ästhetischen Anforderungen einer geläuterten Kunstlehre entspricht, so wollen wir doch nicht vergessen, daß wir es mit einer neu aufblühenden Kunst zu tun haben, die noch vieles zu finden hat. Beide Beispiele sind Chansons, da sie den **Zehnsilbler** durchführen; in beiden sind aber die Viersilbler in der Originalnotierung durchweg durch **Teilstriche** von den Sechssilblern abgetrennt, so daß über die Korrektheit der rhythmischen Deutung wohl kaum ein Zweifel möglich ist:

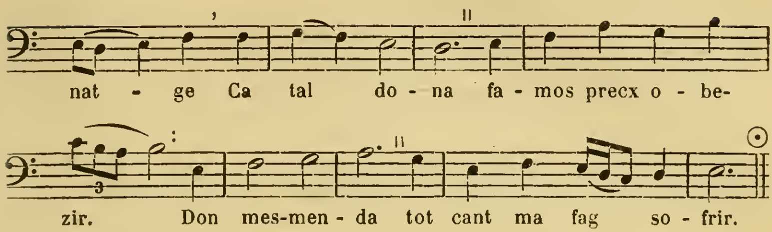
Chanson von Pons de Capdeuil (1180—1225).
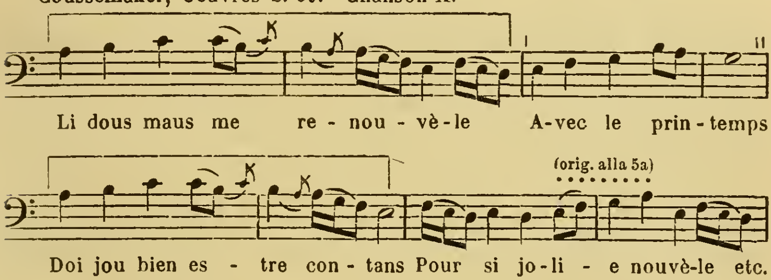




Chanson von Guillem de St. Didier (1180—1200).





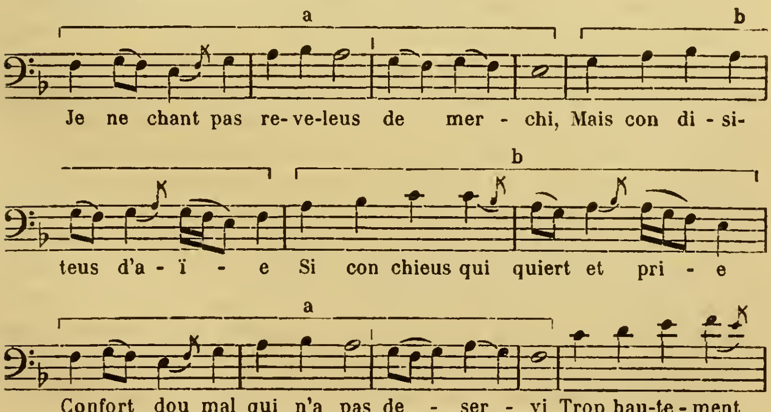
Noch bei dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebenden Adam de la Hâle (1240—87) stoßen wir vereinzelt zu Anfang der Strophen auf den direkten Widerspruch zwischen gereimten und melodisch gleich gebildeten Zeilen:
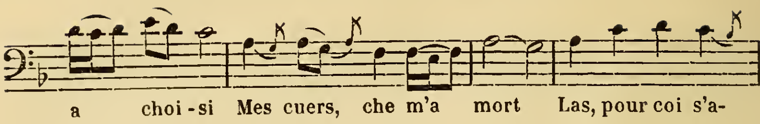
Coussemaker, Oeuvres S. 39. Chanson X.
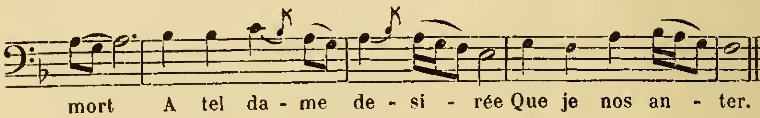


Doch ist das ein ganz besonderer Ausnahmefall, da Adam sonst den Reim respektiert und sogar bei der Reimstellung a b b a die Korrespondenz zwischen Reimzeile und Melodiephrase zu wahren weiß:

Coussemaker, Oeuvres S. 81 Chanson XXI.





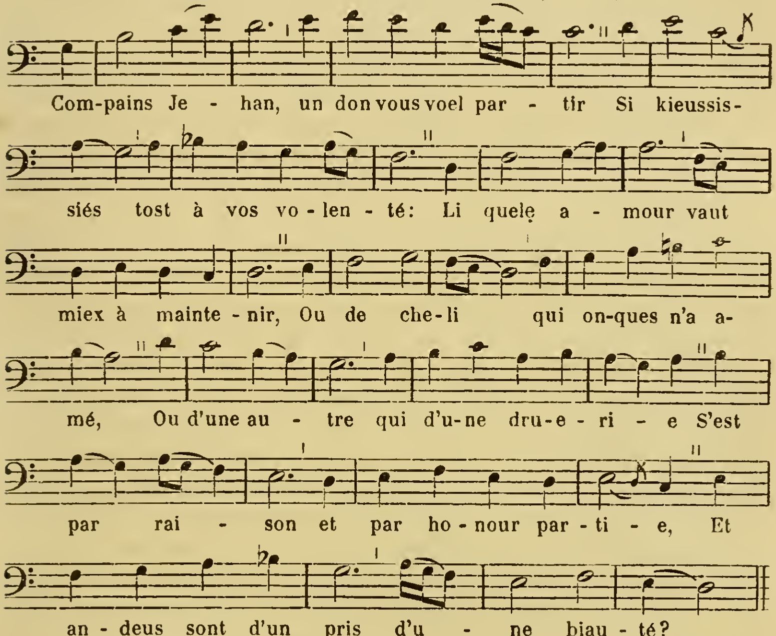


Die Schätze der Melodien der provenzalischen Troubadours und französischen Trouvères sind bis jetzt erst zum kleinsten Teile gehoben, da leider die Mehrzahl der veröffentlichten Sammlungen der Poesien derselben die Musik unberücksichtigt läßt, obgleich zahlreiche Handschriften dieselbe bewahrt haben. Daß diese Vernachlässigung der Musik in Zukunft nicht mehr zu beklagen sein wird, kann schon jetzt bestimmt vorausgesetzt werden, da sich die Faksimile-Ausgaben erfreulich mehren und die Zahl der sich diesem Gebiete zuwendenden Musikhistoriker stetig wächst, wenn auch zumeist ihre Arbeiten noch in Zeitschriften verstreut sind.

Eine umfassende Sammlung aller erhaltenen Lieder würde übrigens nur einen Band mäßiger Stärke ergeben, der gewiß nicht allzulange auf sich warten lassen wird. Noch manches schmucke Stück wird sich dabei finden, für das sich eine den Gewohnheiten der Gegenwart entsprechende Fassung (als Chorlied oder auch mit Instrumentalbegleitung) lohnt. Die ansprechendsten Melodien findet man unter den Tanzliedern (Ballada, Dansa, Estampida) und Pastourellen (Pastorella, Pastoreta), welche am stärksten mit volksmäßigen Elementen durchsetzt sind (wirkliche Tanzrhythmen, Refrains usw.) und dadurch frischer, natürlicher wirken als die Chansons, die nur zu oft gegen Ende durch das zu lange andauernde Herabgehen in tiefere Lagen erlahmen (die Schlüsse in tieferer Lage haben natürlich bei strophischen Liedern den ästhetischen Zweck, immer wieder den Strophenanfang wirksam heraustreten zu lassen). Von den noch mit besonderen Namen belegten Formen wurde das Tagelied (Alba) auch durch die deutschen Minnesänger besonders kultiviert und nahm bei denselben charakteristisch unterschiedenen Charakter an (vgl. § 48). Von den Streitliedern (Tenzonen), in welchen durch mehrere Dichter (gleichviel ob fingiert oder ursprünglich wirklich als Wettstreit) dasselbe Thema von verschiedenen Seiten aus betrachtet wird (in der Regel aus dem Gebiet des Frauendienstes, der dauernd den eigentlichen Mittelpunkt der Troubadour-, Trouvère- und Minnesängerpoesie bildete — der Wartburgkrieg ist eigentlich eine große Tenzone), mag uns eine der

unter dem Namen ‚Jeux-parties‘ überlieferten derartigen Dichtungen Adams de la Hâle einen Begriff geben. Der von Adam zum Wettstreit aufgeforderte und Strophe um Strophe mit ihm wechselnde Dichter Sire Jehan ist Jean Bretel (Coussemaker, Oeuvres S. XLIII):

Adam de la Hâle, Jeu-parti Nr. XII (Coussemaker, S. 181).



(5 Strophen.)

Bezüglich der Lebensgeschichte der provenzalischen Troubadours und der nur wenig später einsetzenden nordfranzösischen Trouvères muß auf die Spezialwerke von Diez, Dinaux, Restori, Bartsch etc. verwiesen werden (vgl. die Literatur S. 131 ff.). Berühmte Pflegestätten der ritterlichen Poesie waren die kunstsinnigen Höfe der Grafen von Provence (Raimon Berengar III 1167—81, Alfons II 1196 bis 1209, Raimon Berengar IV 1209—1245), von Toulouse (Raimon V 1148—94, Raimon VII 1222—49), von Poitou (Richard Löwenherz 1169—99), der Könige von Aragon (Alfons II 1162—96, Peter II 1196—1213 und Peter III 1276—85) und Kastilien und Leon (Alfons VIII 1158—1214, Alfons IX 1188—1229, Alfons X 1252—84), der Markgrafen Bonifaz II von Montferrat und Azzo VI von Este (1196—1212), bald aber auch der des Grafen Thibaut von Champagne, nachmals Königs von Navarra (1201—54) und

Karls von Anjou, nachmals Königs von Sizilien und durch die kunstsinnige Eleonore von Poitou der französische Königshof (Ludwig VII) und der Hof ihres zweiten Gatten Heinrichs von der Normandie, als Heinrich II. König von England. Aus der langen Reihe der provenzalischen Troubadours seien nur genannt Bernart von Ventadour am Hofe Eleonorens (in der Normandie und in England) und später an dem Raimons V. von Toulouse, Marcabrun am Hofe Alfonsos VIII. von Kastilien und Leon, Guillem von Cabestanh (c. 1190; den der eifersüchtige Gatte seiner Dame, Raimund von Roussillon tötete und dessen Herz er seiner Gattin zu essen gab), Peire Rogier (c. 1160—80) am Hofe der Gräfin Ermengarda von Narbonne, Arnaut von Marueil (c. 1170—1200), dessen Lieder Adalasia, Vizegräfin von Beziers, die Tochter Raimunds V. von Toulouse verherrlichen, Guiraut de Borneil (c. 1175—1220) an den Höfen der spanischen Könige, Peire Vidal (c. 1175—1215) am Grafenhofe zu Marseille, wo auch Folquet von Marseille (1190 bis 1231) lebte und dichtete; vielleicht der bekannteste von allen Troubadours Bertran de Born (um 1180—1195), der begeisterte Sänger von Krieg und Streit, selbst ein wackerer Kämpe, bekannt durch seine Rolle in den Kämpfen der Söhne Heinrichs II. von England, Pons de Capdueil (1180—90), Rambaut von Vaqueiras (1180 bis 1207) am Hofe Wilhelm IV. von Orange, später an dem Bonifaz' II. von Montferrat, Peirol (1180—1225) am Hofe des Dauphin Robert von Auvergne, Guillem de St. Didier (1180—1200), Arnaut Daniel (1180—1200), Gaucelm Faidit (1190—1240) am Hofe Ebles II. von Ventadour, Raimon von Miraval (c. 1190—1220) am Hofe Raimunds VI. von Toulouse, der wanderlustige und trotzige Uc de Saint-Cyr (1200—1240), Aimeric de Peguilhan (1205—1275), Peire Cardinal (1210—30) und Guiraut Riquier (1250—1294), der letzte eigentliche Troubadour.

Aus der Reihe der nordfranzösischen Trouvères, die von den provenzalischen doch eigentlich nur in sprachlicher Hinsicht geschieden werden können, heben sich als die bedeutendsten und bekanntesten heraus Marie de France (am Hofe Heinrichs II. von England) als Bearbeiterin altbretonischer Lais, Quesnes de Bethune (1150—1224), König Richard I. (Löwenherz) von England (1169—99) und sein Ménestrel Blondel de Nesle, Vidame de Chartres (gest. 1245), Thibaut IV. von Champagne, König von Navarra (1208 bis 1253), Raoul de Coucy (gegen Ende des 12. Jahrhunderts), Gaces Brulés, Audefroi le Bastard (1. Hälfte des 13. Jahrh.), Perrin d'Angecourt (1250), Gillebert de Berneville (c. 1260 am Hofe Heinrichs III. von Brabant), Richard de Fournival in Amiens, Gautier d'Argies, Gontier de Soignies, Guillaume le Vinier, Gautier d'Espinal

Adam de la Hâle (1240—1287), Jehan Bretel, Jehan Erart, Moniot d'Arras, Jehan de Neuville (Ende des 13. Jahrh.), Guyot de Dijon. Als einen Unterschied zwischen den provenzalischen Troubadours und den nordfranzösischen Trouvères könnte man vielleicht geltend machen, daß den Trouvères das Stadium der anfänglichen Verkünstelung erspart blieb und ihre gesamte Dichtweise sich von der volksmäßigen niemals so weit entfernte wie die der Provenzalen. Das spricht sich auch besonders in der stärkeren Kultivierung der episch-lyrischen Dichtungen (Lais, Romanzen) und der aus den Sequenzen hervorgehenden Descorts aus. Von den genannten französischen Trouvères ist Adam de la Hâle auch als Komponist von mehrstimmigen Motets und Rondeaux von Bedeutung, von denen aber nur die ersteren zur eigentlichen Mensuralmusik gehören (vgl. S. 206 und 221 ff.). Eine mensurale Lesung des Chansons aber ist als deren gesunde Faktur und Schönheit zerstörend durchaus abzuweisen. Die Rondeaux sind wohl ursprünglich ebenfalls nicht eigentlich mehrstimmige sondern einstimmige Tanzlieder mit Instrumenten und identisch mit den Rotroensa genannten der provenzalischen Troubadours (Wolf, Über die Lais S. 248), d. h. Tanzlieder mit Refrain des Chors. Der Name (Rotroensa, Rotruenge, Rotunga, Rotruel, sogar Rotwange) deutet wohl auf die Rotta als Begleitinstrument, vielleicht sogar auf die Drehleier, die ja auch Sambuca rotata hieß und mit ihrem die Saiten streichenden Rade wohl einigen Anspruch hat, für die Etymologie des Wortes Rotroensa mit in Frage gezogen zu werden. Wie dem aber sei, vor allem ist zu betonen, daß die mehrstimmige Bearbeitung des Rondeau keineswegs eine selbstverständliche Sache ist; daß es selbst im 14. Jahrhundert noch Rondeaux gab, die einstimmig gesungen wurden, beweist das oben (S. 238) mitgeteilte Beispiel aus Stainers Early Bodleian music. Es kann natürlich erst recht nicht die Rede davon sein, allgemein unter Rota, Radel, Rondellus usw. kanonisch gearbeitete derartige Stücke zu verstehen. Vielmehr werden solche als gelegentliche Funde, Ausnahmsleistungen anzusehen sein. Daß die Rondeaux Adams de la Hâle durchaus auf dem Boden des Organumstils stehen und ihrer musikalischen Faktur nach eigentlich Kondukten sind, ist bereits oben betont worden (S. 223). Erst im 14. Jahrhundert wird das anders und wird das Rondeau ein beliebter Schauplatz kontrapunktischer Künste (vgl. § 53 und 54). Daß das Rondeau als Tanz durchaus nichts anderes ist als der alte Reigen, die Carole, weist Ferd. Wolf a. a. O. S. 185 des näheren überzeugend nach; überraschenderweise ergibt sich dabei sogar auch bereits die poetische Form des Rondeau für die Texte der Chansons de Carole.

§ 48. Die deutschen Minnesänger.

Es ist müßig, darüber zu streiten, ob zwischen den Anfängen der ritterlichen Lyrik in Deutschland und derjenigen in der Provence ein direkter Zusammenhang existiert oder nicht. Den zeitlichen Vortritt hat die provenzalische zweifellos, muß ihn aber ihrerseits doch der bretonischen bzw. keltischen Dichtung mindestens für das episch-lyrische Genre überlassen, das aber seinen Weg nach Deutschland auch ohne den Umweg über die Provence fand; auf dem Gebiete der reinen Lyrik aber liegt die allen gemeinsame Wurzel, der Volksgesang, noch viel mehr zutage. Daß aber die spezifische Ritterpoesie mit ihren Begriffen der Ritterehre und des galanten Frauendienstes in Deutschland etwas später erscheint, erklärt sich hinlänglich dadurch, daß das deutsche Rittertum sich erst am zweiten Kreuzzuge beteiligte und damit in die eigenartige neue kulturelle Entwicklung des Standes eintrat. Eins aber scheidet die deutsche Ritterpoesie vor der provenzalischen so gut wie der französischen nicht nur in den Anfängen sondern dauernd, und sichert ihr mehr als alle gewundenen Versuche der Abweisung der Priorität der Provenzalen und der Herübernahme von Ausdrucksformen und Anschauungen den Anspruch auf Originalität und Bodenständigkeit, nämlich die Unerschütterlichkeit der rhythmischen Grundgesetze der deutschen Poesie, welche niemals wie die romanische das Prinzip der Akzentuation zugunsten desjenigen der bloßen Silbenzählung aufgegeben hat. Nur wenn die deutsche Poesie seit dem zwölften Jahrhundert auch darin der provenzalischen und französischen gefolgt wäre, daß sie die natürlichen Sprachakzente bis auf den elenden Rest des Reimstellen der Silbenzählung geopfert hätte, könnte man mit Recht von einer Nachahmung reden. Das ist aber in keiner Weise geschehen; vielmehr hat die deutsche Sprache unveränderlich daran festgehalten, nur Akzentsilben (Hebungen) rhythmisch in Rechnung zu stellen und die akzentlosen (Senkungen) als nebensächlich zu behandeln, so daß dieselben sowohl ausfallen als vermehrt werden konnten, ohne den Gang des Rhythmus zu stören. Daß das für das Verhältnis von Text und Melodie einen sehr großen Unterschied bedeutet, ist nach dem ganzen Gange unserer bisherigen Darstellung einleuchtend und bedarf nicht erst besonderer Bekräftigung. Durch die Unterordnung der Senkungen ist von vornherein eine Stereotypität der Faktur, wie sie trotz aller melodischen Erfindungskraft doch schließlich für die Troubadourlieder unvermeidlich werden mußte, ausgeschlossen. Deshalb kennt aber auch die deutsche mittelalterliche Liedkomposition nicht in dem-

selben Maße das Bedürfnis der Anbringung von Verzierungen zur Behebung allzu großen Gleichganges; durch den Wechsel von Versen mit voller, unterzähliger oder überzähliger Silbenzahl entsteht ganz von selbst für die ebenso wie in den romanischen Dichtungen festgehaltenen Melodien eine so bunt wechselnde Rhythmik, daß es solcher Nothülfe nicht weiter bedarf.

Leider sind uns für den deutschen Minnesang auch nicht annähernd in gleichem Maße die Melodien erhalten wie für den provenzalischen und französischen. Aber die bescheidenen Proben und Reste, die auf uns gekommen sind, berechtigen uns zu einer hohen Meinung von den untergegangenen Melodien.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß die im übrigen nur Dichtungen des 13. Jahrhunderts enthaltende Jenaer Liederhandschrift uns ein Gedicht eines der ältesten deutschen Spruchdichter, des ‚alten Spervogel‘ (12. Jahrhundert), mit der Melodie übermittelt hat. Der ernste nachdenkliche Charakter dieser kontemplativen Dichtung gibt uns einen Begriff von dem Unterschied zwischen romanischem und deutschem Wesen.

Die Eruierung des Rhythmus ist freilich nicht so einfach wie bei einer Troubadourmelodie, und unsere Germanisten werden noch tüchtig zu schaffen haben, für die Minnegesangsliteratur überall die Rhythmik zweifellos so klarzustellen, daß die Melodie in das rechte Licht tritt.

Das Gedicht Spervogels hat ein sehr freies Gemäß. Die erste Zeile der 13 Strophen schwankt zwischen 10 und 14 Silben, die zweite zwischen 11 und 16 Silben, die dritte zwischen 7 und 10, die vierte zwischen 8 und 11, die fünfte bis siebente zwischen 7 und 10, die achte zwischen 7 und 8 Silben; die Zahl der Hebungen (auf Akzent Anspruch machenden Silben) variiert zwischen drei und sieben. Da die größte Zahl der Noten bzw. Melismen einer Zeile der allein mit Noten überlieferten ersten Strophe 12 ist (zweite Zeile), so ergibt sich, daß in vielen Fällen Noten wiederholt werden müssen, um die Silben unterzubringen. Das schwerste Problem aber ist die Zerlegung der längeren Zeilen (der 1.—2.) in zwei Halbzeilen, die natürlich unerläßlich, aber nicht wie bei den Troubadours durch Abgliederung von vier Silben am Anfang (oder am Ende) gleichmäßig durchführbar ist. Man vergleiche:

Strophe 1. Swa eyn vriund / dem andern vriunde bigestat
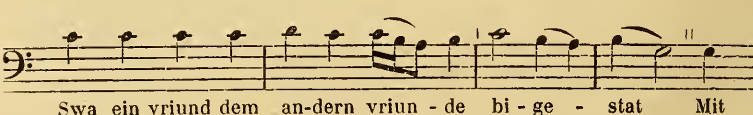
oder: Swa eyn vriund dem andern vriunde / bigestat
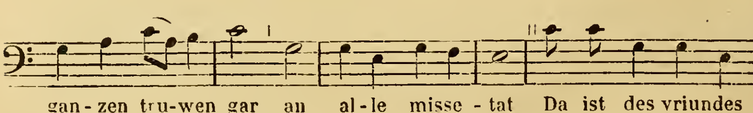
» 2. Swer synen gůten vriund / behalten wil
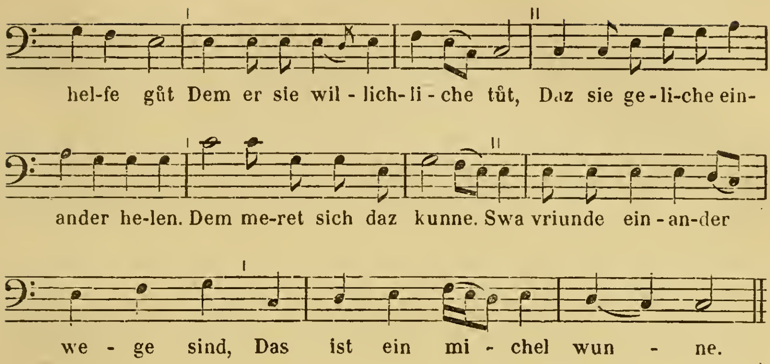
Strophe 3. Mich nympt wunder / daz eyn reyne byderbe man
» 4. Swer den wolb tzů huse ladet / der nympt sin schaden
» 5. Treit eyn reyne wib / nicht gůter kleider an
» 6. Swer spuret hin tzů walde / swenn der sne tzůgat
» 7. Eyn edele kunne stiget of / by eynem man
» 8. Daz ich ungeluckich byn / daz tůt mir we
» 9. So we dir aremůte / du benymst den man
» 10. Waz hilfet dem rosse / daz ez by dem vůter stat
» 11. Swer gůte witze hat / der ist wolgeborn
» 12. Unmere hunde / sol man schupfen tzů dem beren
» 13. Der gůte grůz der vreut den gast / swen er in gat.

(»Minnesangs Frühling« erhöht aus der Manesse-Handschrift usw. die Zahl der Strophen auf 23.)

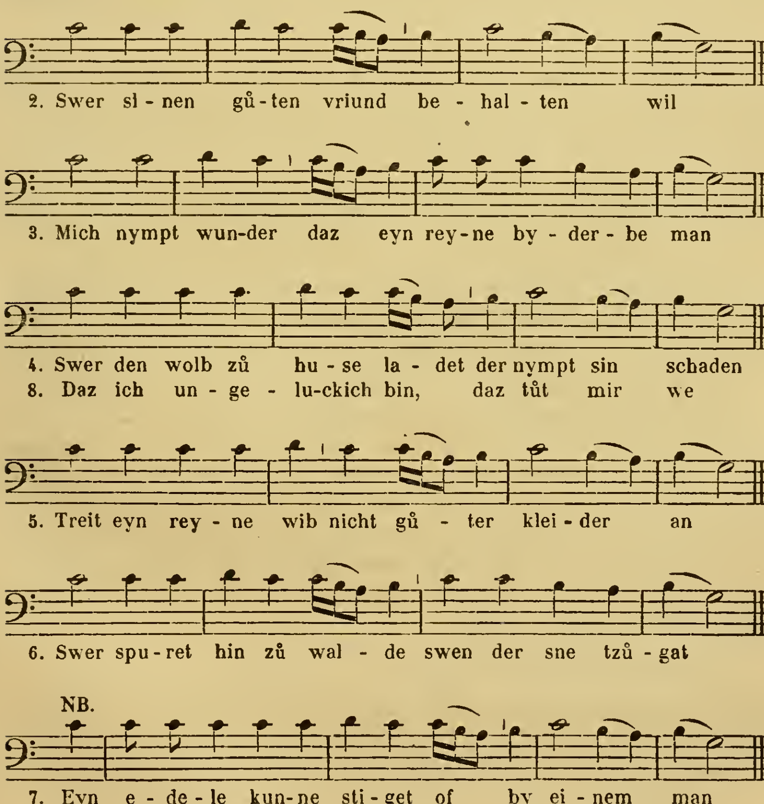
Die Annahme der Cäsur des ersten Verses der ersten Strophe nach ‚vriund' erweist sich als nicht durchführbar; dieselbe würde den ersten Noten der Melodie ein Gewicht beilegen, das die anderen Strophen nicht bestätigen, auch würden dadurch die Melismen auf sehr kurze Werte reduziert werden, die die Abwesenheit ähnlicher Ausschmückungen für andere Teile der Melodie bloßstellten. Dagegen ergibt die Annahme der Cäsur vor ‚bigestat' eine sehr einleuchtende Führung der Melodie für die vier ersten Taktschwerpunkte (*c*—*d*—*c*—*h*). Es wird vielmehr anzunehmen sein, daß die vier *c* zu Anfang dadurch entstehen, daß der erste Halbvers ein glatter voller Achtsilbler ist; die anderen Strophen reduzieren mehrfach die Zahl der *c* auf drei, ja zwei (Strophe 2, 3, 6, 10, 11), oder steigern sie noch weiter auf fünf, ja sechs (Strophe 7, 9, 13), nur vier bestätigen die Vierzahl (Strophe 4, 5, 8, 12). Die Melodie zur ersten Strophe lautet dann so:
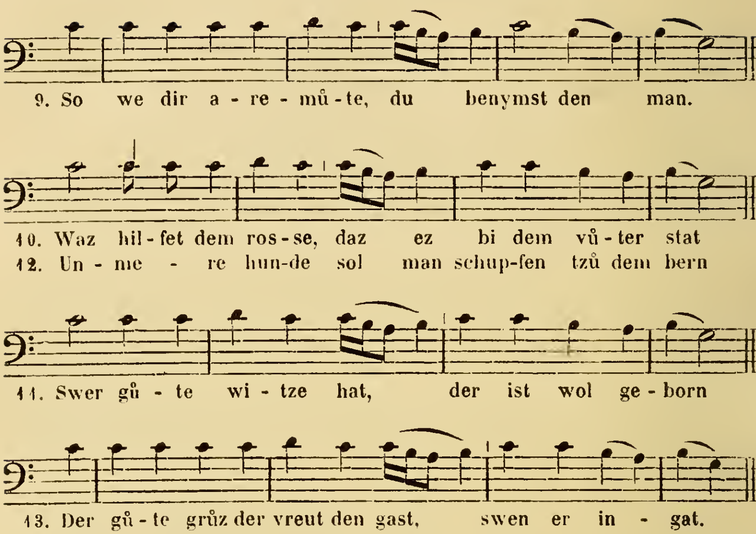






Ich will aber wenigstens andeuten, wie die Adaptionen der Melodie auf die verschiedenen Texte sich in den ersten Strophenzeilen gestalten müssen:

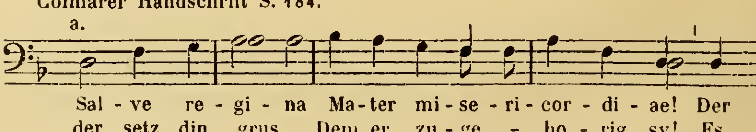


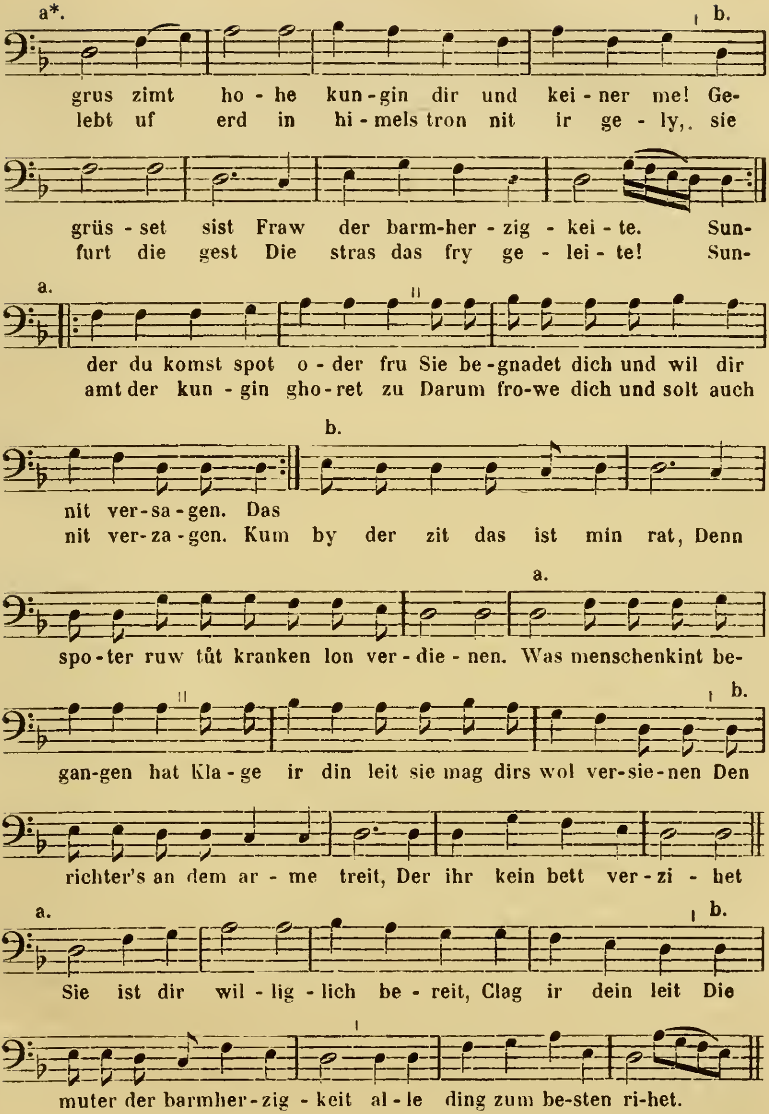


Ähnliche Anpassungen erfordern aber mehr oder minder alle erhaltenen Lieder der deutschen Minnesänger, stehen also in höherem Maße als die provenzalischen und französischen auf einem Boden mit dem gregorianischen Gesange.

Die am Anfange des 15. Jahrhunderts entstandene Liederhandschrift von Donaueschingen, deren Inhalt 1896 Paul Runge zugleich mit den Sangesweisen der Colmarer Handschrift herausgegeben hat, überliefert uns unter dem Namen Remers von Zwetel eine Paraphrase der Marien-Antiphone Salve regina mater misericordiae, die, wenn sie auch nicht von Reinmar von Zweter (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) herrührt, den innigen Zusammenhang der deutschen ritterlichen Poesie mit dem gregorianischen Gesange bestätigt; denn jedenfalls handelt es sich um eine Weise, die die Tradition Reinmar von Zweter zuschrieb, die also erheblich älter als die Handschrift ist. Die Art, wie dieselbe eine durch die ersten Zeilen aufgestellte, an den Choral anklingende Melodie auf sehr erheblich silbenreichere Texte anwendet, ist eine neue Bestätigung unserer Ergebnisse der Untersuchung der Choralkomposition selbst. Die Melodie mit den ersten Textstrophen lautet:

Colmarer Handschrift S. 184.



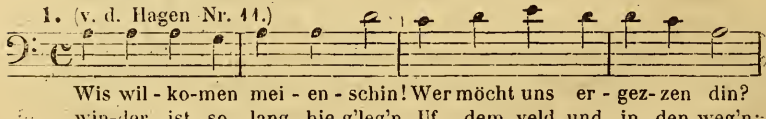


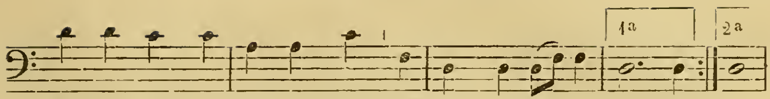
(7 Strophen)

Sehe man in dem Beispiel weniger einen Beleg der Kunst der Minnesänger als vielmehr einen Beweis für die fortdauernde Gewöhnung, auf dem Gebiete der Neukomposition geistlicher Lieder Texte verschiedenster Silbenzahl nach Maßgabe der natürlichen Akzentuierung auf festliegende Melodien anzupassen: wir finden das

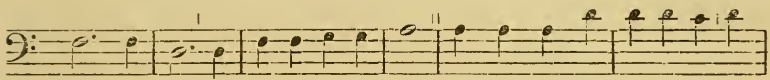
in derselben sich dokumentierende Gesetz aber auch in den sich minder frei gebahrenden und strenger Versbildung mit beinahe durchgeführtem Wechsel akzentuierter und nicht akzentuierter Silben nahekommenden Liedern der besten Meister des 13. Jahrhunderts in Geltung. Am wenigsten spielt dasselbe eine Rolle in den Tanzliedern Nitharts, die mit ihren prägnanten Rhythmen überschießende oder ausgelassene Silben kaum dulden und daher außer einem gelegentlich hinzukommenden oder wegfallenden Auftakt kaum irgendwelche Veränderungen durch die Texte der verschiedenen Strophen erleiden. Die Melodien der früher v. d. Hagenschen Nitharthandschrift bilden, obgleich ihre Niederschrift dem 14. Jahrhundert angehört, einen sehr wichtigen Teil unseres Besitzes an Melodien der Minnedichter. Dieselben beweisen einen mindestens ebenso starken Zusammenhang mit der Volkspoesie, wie wir ihn in den Tanzliedern und Pastourellen der Troubadours fanden. Allerdings kultivierte ja Nithart speziell die Nachbildung der populären Tanzlieder; aber diese Melodien, mögen sie (soweit sie überhaupt auf Nithart selbst zurückgehen [erste Hälfte des 13. Jahrhunderts]) Nitharts persönliche Erfindung oder aus der Volksmusik herübergenommen oder ihr nachgebildet sein, beweisen eine so urgesunde melodische und rhythmische Schöpferkraft, daß ihnen gegenüber die hübschesten volksmäßigen Lieder der Troubadours in Schatten treten. Ich habe s. Z. im Musikalischen Wochenblatt (1897) sämtliche Melodien der v. d. Hagenschen Nitharthandschrift nach unseren Prinzipien übertragen mitgeteilt, beschränke mich daher hier auf ein paar Proben. Die bei den Troubadours und Trouvères in den Anfängen keimende melodische Korrespondenz aufeinander gereimter Verse steht bei Nithart als klar erkanntes Gesetz im Vordergrunde; in vielen Fällen entspricht den beiden Stollen des Aufgesangs noch ein dritter Stollen gleicher Melodie am Schluß des Abgesangs; aber bewundernswürdiger als die Übereinstimmung der melodischen Struktur der aufeinander gereimten Zeilen des ersten und zweiten Stollens (der dritte hat regelmäßig andere Reime) ist die freie Imitation der Melodik direkt aufeinander gereimter kleiner Zeilen innerhalb der einzelnen Stollen und innerhalb des Abgesangs, die Nithart als Melodiker geradezu als klassisch zu bezeichnen zwingt. Doch mögen die Melodien selbst reden:

1. (v. d. Hagen Nr. 11.)
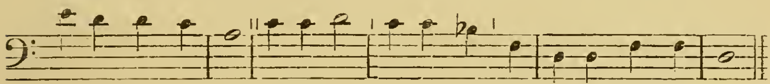




Wan du kanst verswen-den pin Daz sagt uns di - siu diet. Der
Wil - li - klich gab er den seg'n, Da er von hinnen ——— schiet.

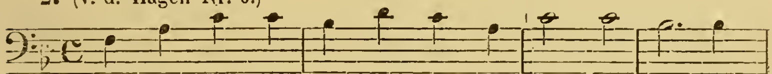


Nu wil du die hei-de a-ber ern Und wil klei-niu vo-ge-lin die



sueze stim - me lern Daz sie bald in dem wald ir suezen sank ge-mern.
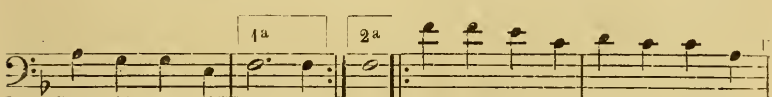
2. (v. d. Hagen Nr. 6.)



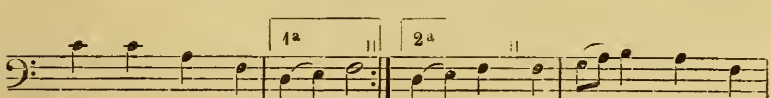
Mei hat wun - nik - lich ent- spros - sen Berg und tal dar-
liegt das veld mit touw be - goz - zen Al - ler cre - a-



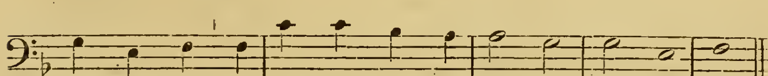
zuo die grue - ne hei - de, Da man brach der
tur ist nie - mer lei - de, Schon ge - zie - ret



vi - ol un - ge - zalt. Dez Man siht gein der sun - ne gle-sten
steht der grue- ne walt. O - ben in des wal-des e - sten

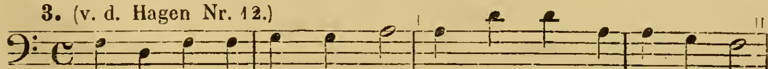


Niu - we bluet uf - drin - gen;
Hoert man vog - lin sin - gen; Ein ieg-lich dier hat

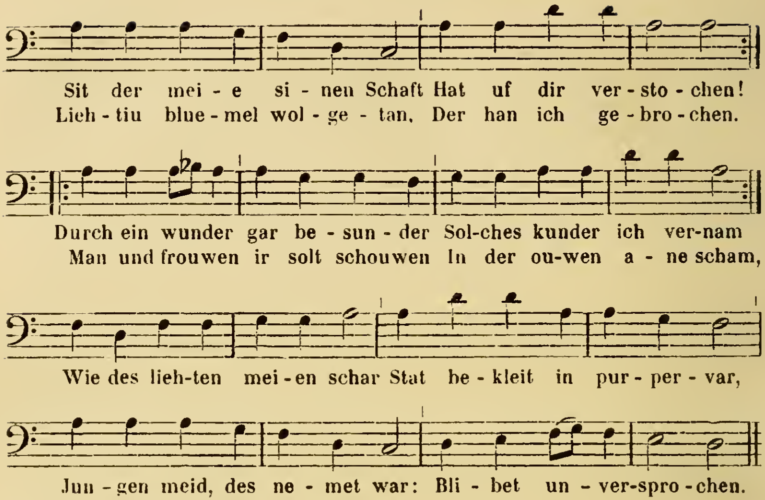


vröu - den lank: Des hab der wün - ne-bern - de mei - e dank.
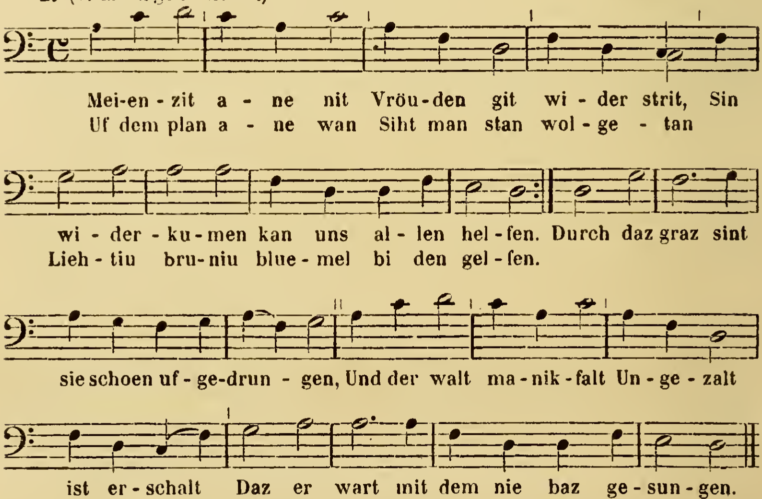
3. (v. d. Hagen Nr. 12.)



Winder wie ist nu din kraft Wor-den gar un - sie - ge - haft,
Vor den wel - den up dem plan Siht man wün - nik - li-chen stan

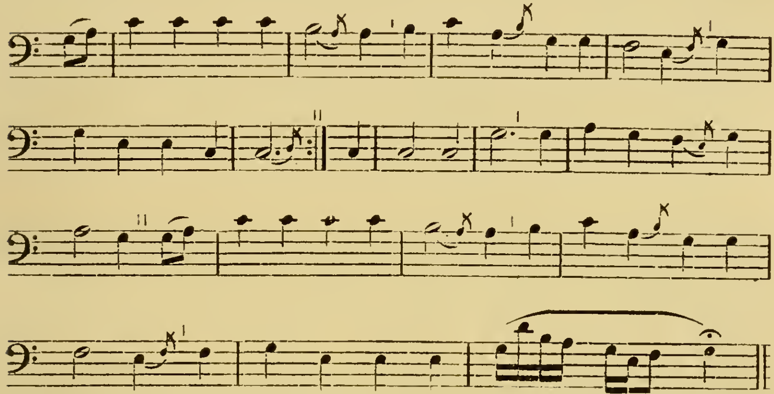


4. (v. d. Hagen Nr. 17.)

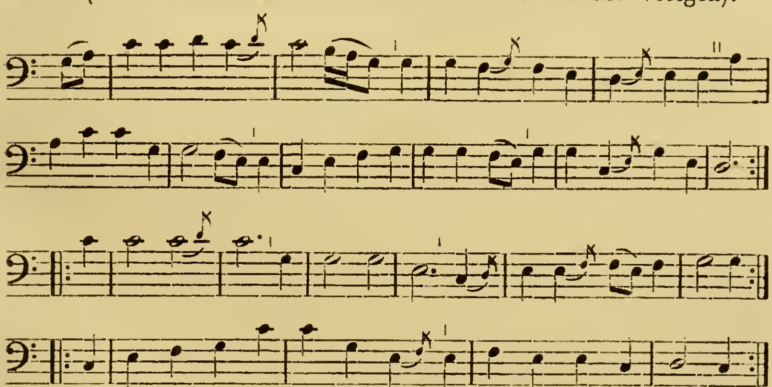


Nithart oder Neidhart von Reuental war ein Zeitgenosse des am höchsten stehenden unter den deutschen Minnesängern, Walters von der Vogelweide und muß uns wohl oder übel Ersatz leisten für die nicht erhaltenen Melodien der Lieder Walters; von letzteren wird aber nicht anzunehmen sein, daß sie ebenso wie diejenigen Nitharts dem Muster der Tanzlieder sich angeschlossen haben, da Walter der volksmäßigen Dichtweise Nitharts ablehnend gegenüber-

stand (vgl. Pauls Grundriß der Germ. Phil. 2. Heft II. 261). Leider sind wir gänzlich ohne Urteil darüber, wieweit Walters Melodien seiner Poesie ebenbürtig waren. Die Colmarer Handschrift gibt zwar die Melodien zweier Gemäße Walters, nämlich der ‚guldin wyse' und der ‚hoffwyse' oder ‚wendelwyse'; ob aber dieselben für echt gelten können, wage ich nicht zu entscheiden. Die ‚guldin wyse' lautet:
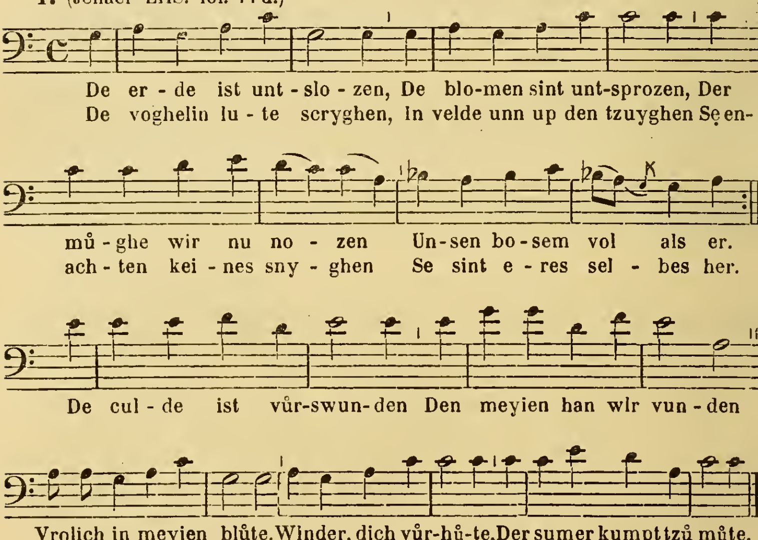


Unter dem Namen »des Ehrenboten langer Ton« oder »Schallweise« verzeichnet die Colmarer Handschrift auch noch eine Melodie, die wir somit Walters Vorbilde, Reinmar dem Alten (12.—13. Jahrhundert), zuschreiben müßten; ich gebe auch sie mit Vorbehalt (man beachte aber die Verwandtschaft mit der vorigen):



Einer der sinnigsten späteren Lyriker, Fürst Wizlaw von Rügen (ca. 1268—1325) ist uns durch die Jenaer Handschrift auch in seinen Melodien bekannt. Dieselben stehen zwar an Keckheit und
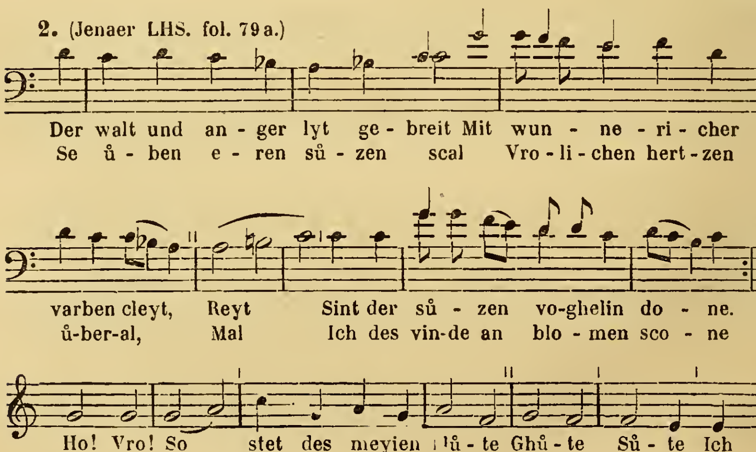
Ursprünglichkeit erheblich hinter denen Nitharts zurück, mögen aber vielleicht gerade darum ein getreues Bild von der sich von der Volksweise mehr emanzipierenden Lyrik also auch Reinmars und Walters vermitteln. Ein paar Beispiele genügen, da ja die Übertragung unserer Leseweise auf die anderen Gesänge der in mehreren Ausgaben (v. d. Hagen, Müller und Holz-Saran-Bernoulli) vorliegenden Handschrift keine Schwierigkeiten macht:

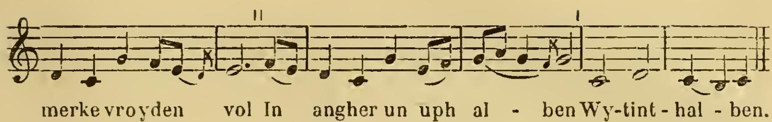
1. (Jenaer LHS. fol. 77d.)



(3 Strophen)

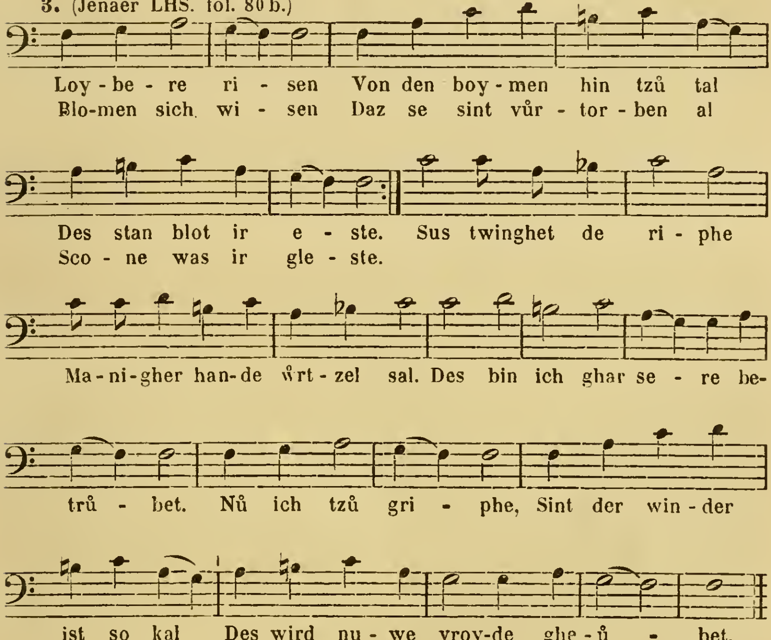
2. (Jenaer LHS. fol. 79a.)
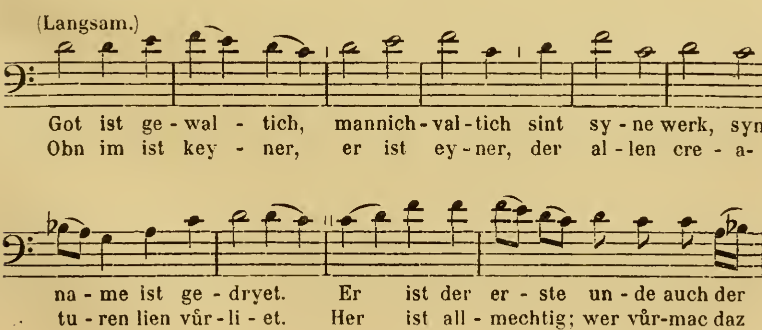




(3 Strophen)

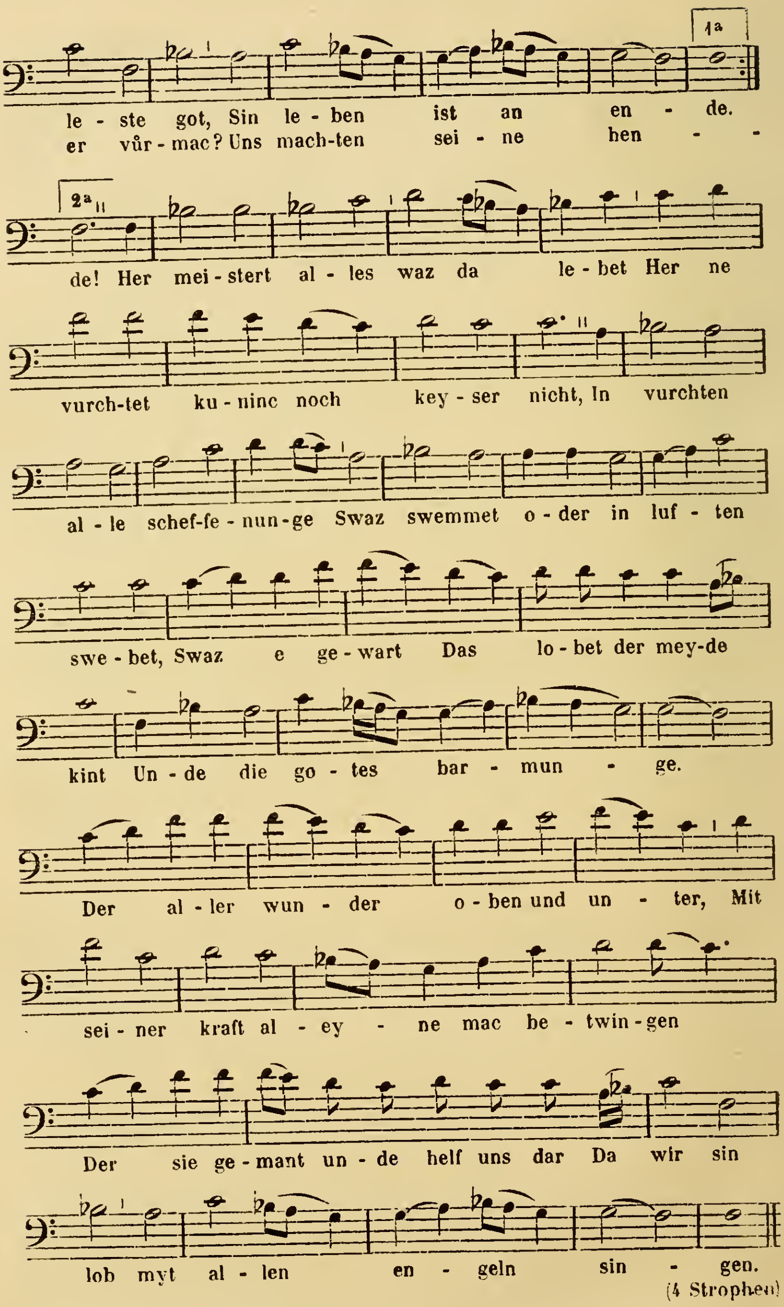
3. (Jenaer LHS. fol. 80 b.)
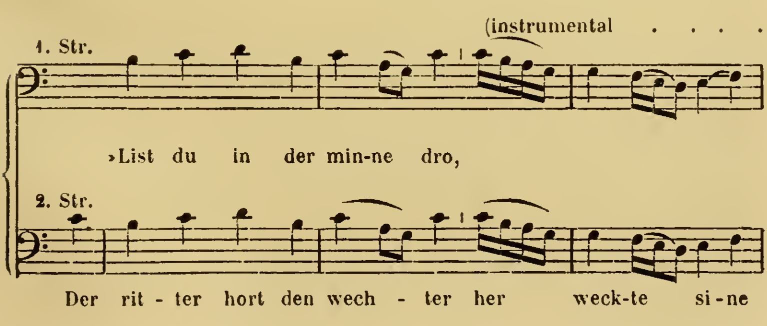


(2 Strophen)

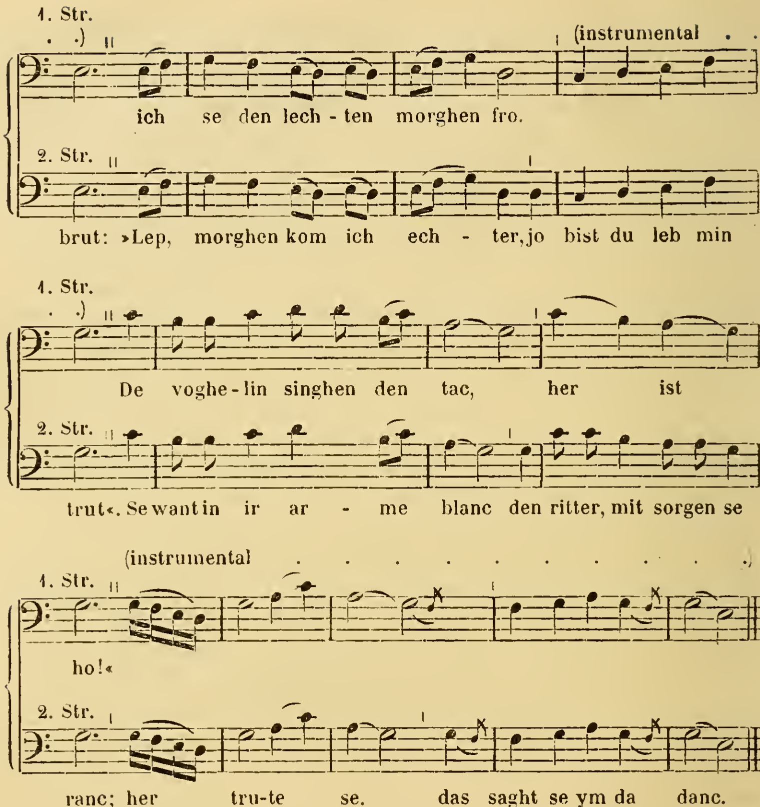
Ein schönes geistliches Lied des »alten Meißner« (1260—84) entnehme ich gleichfalls der Jenaer Handschrift (fol. 87 b).




1a
le - ste got, Sin le - ben ist an en - de.
er vûr - mac? Uns mach-ten sei - ne hen - -
2a
de! Her mei - stert al - les waz da le - bet Her ne
vurch-tet ku - ninc noch key - ser nicht, In vurchten
al - le schef-fe - nun - ge Swaz swemmet o - der in luf - ten
swe - bet, Swaz e ge - wart Das lo - bet der mey-de
kint Un - de die go - tes bar - mun - ge.
Der al - ler wun - der o - ben und un - ter, Mit
sei - ner kraft al - ey - ne mac be - twin - gen
Der sie ge - mant un - de helf uns dar Da wir sin
lob myt al - len en - geln sin - gen.
(4 Strophen)

Als letztes Beispiel der Liedkomposition der Minnesänger gebe ich noch zwei Strophen eines Tageliedes. Wie schon bemerkt, hat von den durch die provenzalischen Troubadours aufgebrachten Formen gerade das Tagelied in Deutschland reiche Pflege gefunden und zwar in der Gestalt, daß der den Tag verkündende Hornruf des Wächters den bei der Geliebten weilenden Ritter weckt und mahnt, den Heimweg anzutreten. Das älteste Beispiel eines deutschen Tageliedes, dasjenige des Dietmar von Eist (um 1180), kennt allerdings den Wächter noch nicht, sondern die Geliebte wird durch den Morgengesang eines Vögleins geweckt. In späteren Tageliedern tritt aber der Wächter immer mehr in den Vordergrund, erhält ganze Strophen in den Mund gelegt oder das ganze Gedicht wird zum Wächterlied (vgl. das »Taghorn« des Mönchs von Salzburg bei Runge, Colmarer Handschrift S. 150; in dem Tagelied, das den ersten Teil von »Peter von Richenbachs hort« bildet [das. S. 49ff.], wendet sich dagegen der Dichter fortgesetzt an den Wächter und erinnert ihn an seine Pflicht, so daß die Schilderungen des erwachenden Naturlebens usw. nicht auf Rechnung des Wächters kommen). Sogar der Hornruf des Wächters in Gestalt einer wortlosen Melodie zu Anfang oder inmitten der Melodie wird später Bestandteil des Liedes. Ein interessanter Beleg ist das Tagelied Wizlaws (Jenaer LHS. fol. 77a); die Übertragung dieses Liedes durch Saran und Bernoulli hat mit den langen Schnörkeln am Ende mehrerer Zeilen nichts anzufangen gewußt, weil die Herausgeber nicht bemerkten, daß die Folgestrophen mehr Verse haben als die allein mit Melodien notierte erste; für diese überschüsssigen Zeilen sind aber gerade diese rätselhaften Melismen bestimmt, geben ihnen Melodie, während sie (natürlich mit gleicher Rhythmisierung) in der ersten Strophe als wortlose Zwischenspiele, eben als Hornruf des Wächters, sich einschieben. Die beiden ersten Strophen lauten daher:



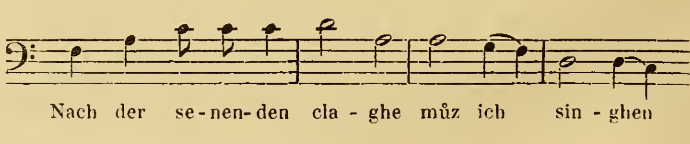


Ob man sich die hier als »instrumental« bezeichneten Melodieteile als wirklich geblasene oder aber in Nachahmung eines Nachthorns (Krummhorns) gesungen denkt, verschlägt nichts. Wenn auch dieses Tagelied noch nicht in dem Maße wie das »Nachthorn« und »Taghorn« des Mönchs von Salzburg (Ausg. von Mayer und Rietsch [1896] S. 317) »auch gut zu blasen« ist, also das Tagelied noch nicht ganz zum Wächterlied geworden ist, so zeigt es doch deutlich die eigenartige Entwicklung der Gattung. Halb dramatisch durch die Unterscheidung des Wächters und der beiden Liebenden, halb erzählend und im Grunde doch echt lyrisch mit Liebesromantik und Naturschilderung, gelegentlich aber auch ganz zum Liebesliede werdend (wie das Nachthorn des Mönchs von Salzburg, in welchem der Dichter selbst den Wächter spielt und nur seinem Sehnen nach der Geliebten Ausdruck gibt), ja in einzelnen Fällen ganz in Widerspruch mit seinem Ursprung moralisierend und zum religiösen

Tageliede umgewandelt (vgl. Peter von Reichenbachs »Ey froner wechter wecke« in der Colmarer Handschrift, Ausg. Runge S. 49) — bildet das Tagelied eine ganz eigenartigen Literaturzweig, dessen Sonderbetrachtung wohl das Interesse beschäftigen kann (vgl. W. de Gruyter »Das deutsche Tagelied« 1887 und G. Schläger »Studien über das Tagelied« 1895). Für die musikgeschichtliche Betrachtung liegt natürlich das Hauptinteresse an dieser ganzen Literatur der ritterlichen Lieder auf dem Gebiete der rein musikalischen Formgebung und zwar sowohl bezüglich des tonalen Duktus der Melodien als bezüglich ihres rhythmischen Aufbaues. Bezüglich der Tonalität der Gesänge ist ganz allgemein zu statuieren, daß zwar der Einfluß der Gewöhnung an die Kirchengesänge unverkennbar ist und daß der Geist der Kirchentöne in den neuen Melodien noch vielfach neue gesunde Triebe hervorbringt. Aber daneben macht sich doch in auffallend vielen Fällen die Neigung zu Schlüssen auf *c* oder auf *a* geltend, die dem System der Kirchentöne eigentlich fremd sind, also der Durchbruch der modernen Durtonart und Molltonart; die Anwendung von ♭ für Melodien mit Schlüssen auf *f* und die ebenfalls seit 1200 verbürgte (S. 183) des ♯ für solche mit Schlüssen auf *g*, steigert aber die Zahl der Durmelodien ganz bedeutend. Wieweit die fortschreitende Entwickelung der Mehrstimmigkeit diese Wandelung der Tonalität veranlaßt haben mag, läßt sich schwer feststellen; doch ist ja an und für sich einleuchtend, daß die Mehrstimmigkeit, je mehr sie sich zur wirklichen Harmoniebewegung durcharbeitete, desto mehr die Melodieschlüsse auf Tönen, welche nicht einer Harmonie von zentraler Lage angehören, als einer Frageform vergleichbar, eine weitere Fortsetzung erwarten lassend, nicht eigentlich schließend ausweisen, also unweigerlich auf das moderne Tonartensystem hindrängen mußten. Um die Zeit der Troubadours und Minnesänger ist die Musica ficta bereits stark entwickelt und wahrscheinlich auch für Schlüsse auf *d* und *a* bei Berührung der Untersekunde in den letzten Schlüssen deren Erhöhung als gebräuchlich zu betrachten, so daß mehr und mehr die verschiedenen Tonarten in zwei Hauptformen sich auflösen, die unserem Dur und Moll entsprechen, neben denen nur das Phrygische sich als nicht assimilierbarer Rest der alten reinen Mollmelodik mit Suprasemitonium weiter hält (vgl. die Ausführungen S. 185 f.). Was die Entwickelung von rhythmischen Formtypen anlangt, so wies ich bereits darauf hin, daß ganz besonders die mehr und mehr zur Geltung kommende normative Bedeutung des Reimes für die melodische Gestaltung der Strophenzeilen ins Auge zu fassen ist. Drei Stadien sind da zu unterscheiden; das erste ist die Entdeckung der bindenden Kraft des Reimes für einfachste

Strophenbildungen (a a b b; a b a b; a a b c c b); das zweite die Kaprizierung auf Durchführung desselben Reimes für längere Zeilenreihen, welche die Ansätze zu einer Korrespondenz zwischen Reim und Melodieführung wieder zurückdrängt, und die ebenfalls einer musikalischen Formgebung feindlichen sonstigen Reimspielereien; das dritte endlich die bewußte Auffassung des Reimgebäudes als eines Gerüstes für die imitierende Melodiegestaltung. Daß die Minnesänger sich nach Erreichung der dritten Stufe doch auch wieder in Reimkünstelei verirrten, besonders mit Reimzeilen von nur einer oder zwei Silben (vgl. S. 268 das zweite der Lieder Witzlaws), soll freilich nicht verschwiegen werden.

Die weitere Frage nach dem *Verhältnis der Form zum Inhalte* der Gedichte, nach der größeren oder geringeren Wahrheit und Stärke des Ausdrucks des Sinnes der Worte, ist nicht wohl summarisch zu beantworten. Daß die Wortbetonung zu ihrem Rechte kommt, also eigentliche Deklamationsfehler nicht vorkommen können, dafür ist ja durch die dauernde Abhängigkeit des Rhythmus der Melodie von der Akzentuation der Worte gesorgt; nur eine mangelhafte Adaptation der Melodie auf den Text kann zu diesem Fehler führen. Dagegen will es uns wohl manchmal bedünken, als ob die Melodien im großen und ganzen einander recht ähnlich seien und z. B. zwischen einem zu Kampf und Streit anfeuernden Sirventes und einem klagenden Minneliede nicht genügende Unterschiede in den Melodien bemerkbar würden. Doch muß da vor einem übereilten Urteile gewarnt werden. Einen sehr wichtigen Faktor des Ausdrucks ignoriert ja die Notierung dieser Zeit durchaus, nämlich das verschiedene *Tempo*. Daß ein verfehltes Tempo auch in unserer heutigen Musik ein Meisterwerk ganz um seine Wirkung bringen kann, vergesse man nicht; man wird also je nach dem Charakter des Gedichtes den Notenwerten ganz verschiedene absolute Dauer beimessen und selbst für verschieden gestimmte Strophen desselben Liedes werden stärkere Abänderungen das Tempo nicht im Prinzip auszuschließen sein. Daß die deutschen Minnesänger das Bestreben hatten, zu charakterisieren, beweisen ja schon viele der Sondernamen, welche sie den einzelnen ‚Tönen' oder ‚Weisen' beilegten. Wenn Wizlaw (Jenaer LHS. fol. 75c) von der »senenden wise« des Ungelahrten schwärmt und dann (fol. 76b) demselben offenbar mit seiner »senenden claghe« nacheifert:



so spricht aus diesem leidenschaftlichen Aufstieg und dem breiten Zurücksinken doch wohl sehr deutlich ein bewußtes Streben nach stärkerer Charakteristik, zu dem man Parallelstellen genug finden wird, wenn man mit liebevollem Interesse in das Detail eingeht.

Wenn auch der deutsche Minnegesang sich nicht in dem Maße wie der provenzalische zu einer spezifisch höfischen Kunst entwickelte, so bildeten doch besonders die Höfe der Kaiser aus dem hohenstaufischen Hause, desgleichen die der österreichischen Herzöge und derjenige des Landgrafen Hermann von Thüringen Zentren der Pflege des Minnegesangs. Österreichische Minnesänger sind Heinrich von Melk, der Küremberger, Dietmar von Eist, Neidhart von Reuenthal; bairische und schwäbische der Markgraf von Rietenburg, Meinloh von Seveningen, Herger, Spervogel, Friedrich von Hausen, Reinmar der Alte, Tannhäuser, Reinmar von Brennenberg, Ulrich von Lichtenstein, Oswald von Wolkenstein, Reinmar von Zweter; thüringische Heinrich von Veldeke, Heinrich von Morungen, Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Konrad von Würzburg, Boppe, Marner; ein Niedersachse ist Rumesland, ein Obersachse Heinrich von Meißen (Frauenlob).

In Druckausgaben mit den Melodien sind außer den angeführten Sammlungen nur die Gedichte Oswalds von Wolkenstein (1377—1445) als Jahrg. XI. 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich erschienen; unsere Kenntnis der Melodik der Minnesänger ist daher noch sehr der Vervollkommnung fähig und bedürftig.

§ 49. Die Anfänge des geistlichen und weltlichen Singspiels.
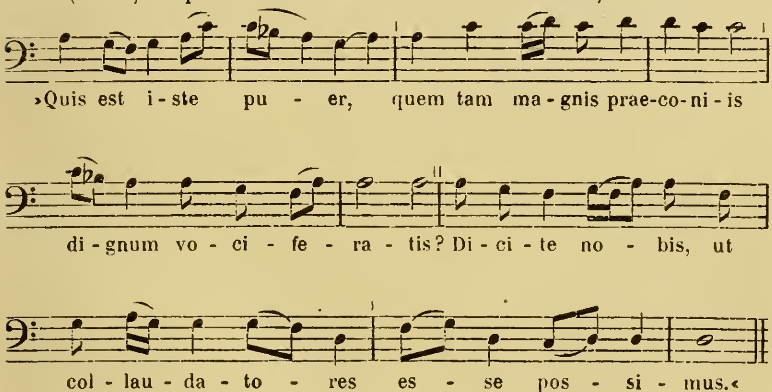
Die Festlegung des liturgischen Repertoires der Kirche seit dem 7. oder 8. Jahrhundert, welche ein für allemal bestimmte, welche Gesänge zu den einzelnen Zeiten des Kirchenjahres beim Meßdienst und auch zu den einzelnen Tageszeiten beim Stundengebet zu verwenden waren, konnte nicht verhüten, daß der Drang begabter Dichter und Tonkünstler, mit Neuschöpfungen den Gottesdienst zu verschönern, Wege fand, sich zu betätigen. Die Kirche nahm aber von Zeit zu Zeit Anlaß, der dauernden Einbürgerung solcher Neuerungen entgegenzuwirken und dieselben wieder auszumerzen. Das tat sie schon früh mit den überhandnehmenden Hymnen, später auch mit den Tropen und Sequenzen, desgleichen mit den improvisierten Déchants und Fauxbourdons und auch mit den künstlerisch hochstehenden mehrstimmigen Bearbeitungen der gesamten Teile der Liturgie. Andererseits hat sie aber gern zeitweilig allen neu auftretenden Formen der reicheren musikalischen Ausgestaltung der Liturgie Gelegenheit gegeben, sich zu entfalten und damit der

Entwickelung mancher Ansätze zu neuen musikalischen Formen Vorschub geleistet. So kann es uns nicht wundernehmen, wenn wir euch den allerersten Anfängen dramatisch-musikalischer Gestaltung auf kirchlichem Gebiete begegnen.

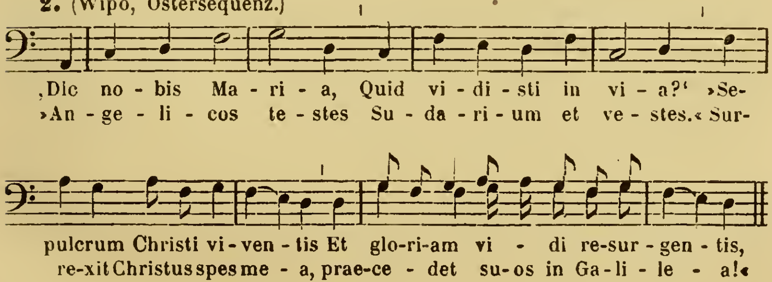
Schon P. Anselm Schubiger hat (Die Sängerschule St. Gallens [1858] S. 59 f.) mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, daß dem Tropus des Tutilo auf das Weihnachtsfest (um 900) ‚Hodie cantandus est nobis puer‘ eine hohe musikgeschichtliche Bedeutung zukommt, da derselbe weite Verbreitung fand und jährlich zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse mit verteilten Rollen gesungen wurde. Schubiger sagt es zwar nicht mit bestimmten Worten, meint aber offenbar dasselbe, was 1901 Wilhelm Meyer (Fragmenta Burana S. 37) dahin formuliert, daß die gesungenen Weihnachtsspiele, Osterspiele, überhaupt die geistlichen Dramen mit Musik aus den St. Gallener Tropen hervorgegangen sind, deren erstes Beispiel Tutilos Weihnachtstropus ist. Die früher verbreitete und noch von Mone (Schauspiele des Mittelalters, 1846), Coussemaker (Histoire de l'harmonie 1852 und Drames liturgiques du moyen-âge 1860) u. a. aufrecht erhaltene Ansicht des französischen Ursprungs der geistlichen Singspiele ist durch W. Meyers gründliche Nachweise widerlegt (auch Teile Notkerscher Sequenzen weist Meyer in den ältesten französischen geistlichen Spielen nach) und vielmehr als Ausgangspunkt der Dichtungen dieser Art unbedingt St. Gallen anzuerkennen. Übrigens nimmt W. Meyer nicht die Priorität dieser Erkenntnis für sich in Anspruch, die er vielmehr Gaston Paris (Romania XIX. 370) und Léon Gautier zuweist (Histoire de la poésie liturgique I. Bd. 1886). Die Gerechtigkeit erfordert aber, über Paris und Gautier auf Schubiger zurückzugehen, der nicht nur in der »Sängerschule St. Gallens« sondern besonders auch in den »Musikalischen Spizilegien« (1876) wertvolles Material zu der Frage zusammengetragen hat (I. »Das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik«). Mit großer Bestimmtheit weist Schubiger die Parallelität und letzten Endes Identität der ältesten französischen geistlichen Spiele von Limoges, Rouen, Fleuri, Beauvais usw.) mit deutschen (von St. Gallen, Einsiedeln, Freising, Beuron usf.) nach und behebt bereits die letzten Zweifel an der Erkenntnis, daß ebenso wie in Tutilos Weihnachtstropus der Ausgangspunkt der Weihnachtsspiele, in Wipos (1024—1050) Ostersequenz ‚Victimae paschali laudes‘ der Keim der Osterspiele und in Notkers Sequenz ‚Virgo plorans‘ der Kern der Rachel-Klagen zu suchen ist. So unscheinbar diese ersten Ansätze zu dramatischer Gestaltung sind, so ist doch angesichts der Einhelligkeit, mit der dieselben im gleichen Wortlaut wiederkehren, jeder Zweifel ausgeschlossen.

Natürlich stehen die Melodien dieser Anfänge des geistlichen Spiels durchaus auf dem Boden des alten liturgischen Gesanges, meiden aber längere Melismen. Je eine Probe aus Tutilos ‚Hodie cantandus' und Wipos ‚Victimae paschali laudes' möge hier stehen und zwar ebenfalls nach unseren übrigens durchgeführten Prinzipien rhythmisiert; das Ergebnis bestätigt wieder bestens die Richtigkeit der Methode, da die Taktteilung die Melodielinien plastisch heraustreten läßt:

1. (Tutilo, Tropus zum Introitus der Weihnachtsmesse.)



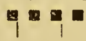
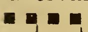
2. (Wipo, Ostersequenz.)

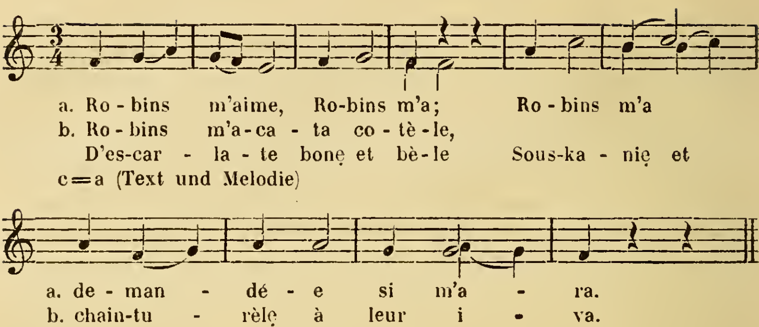


Die erste Entstehung des geistlichen Singspiels ist also in die Liturgie selbst zu verlegen, anscheinend schon früh auch mit Zuhilfenahme von Verkleidung und Attributen. So z. B. ist eins der ältesten Bestandteile der Weihnachtsspiele das Auftreten der heiligen drei Könige mit königlichem Schmuck und Dienern, welche die Geschenke tragen (Schubiger, Spizilegien S. 8); selbstverständlich nahmen aber an der Darstellung selbst nur Priester und Chorknaben

teil, auch z. B. die drei Marien wurden durch Kleriker gesungen. Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Entwickelung der geistlichen Spiele einzugehen, wie deren Erweiterung durch immer neue Szenen und die Einführung der Vulgärsprachen sie allmählich mit Notwendigkeit aus dem Gottesdienst hinausdrängte usw.; diesbezüglich ist auf die Spezialwerke zu verweisen, in erster Linie auf W. Meyers Fragmenta Burana, die den geistlichen Spielen mehr als 100 Quartseiten widmen und die von Mone, Coussemaker, Schmeller (Carmina Burana), Schubiger usw. zusammengebrachten Spiele um einige weitere vermehren. »Der Tropus war aufgewachsen mitten in der Liturgie, besonders in der Nähe der Antiphonen und wetteifernd mit der älteren Schwester, der Sequenz. Mit diesen Jugendfreunden blieb auch das geistliche Spiel stets in enger Verbindung und in allen geistlichen Spielen werden sehr oft Antiphonen gesungen, die als allbekannt wie in den liturgischen Büchern nur mit den Anfangsworten zitiert werden; dann aber werden, was man nicht immer erkannt hat, kleine oder große Stücke aus Sequenzen benützt. So kam es, daß man später auch in den halbgeistlichen und in den weltlichen Stücken ohne Bedenken bekannte Hymnen oder Volkslieder einlegte« (W. Meyer, Fragmenta Burana S. 37 f.). Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, die Vorgeschichte der geistlichen Spiele verständlich zu machen; die Erweiterung der Dimensionen, die Vermehrung der Personen, die Verlegung aus der Kirche auf improvisierte Bühnen, gehen die Musikgeschichte nicht näher an, da es bezüglich der musikalischen Ausgestaltung dabei blieb, daß altkirchliche Gesänge mit neuerfundenen aber in gleichem Stile konzipierten abwechselten. Auch das Aufkommen neuer Inhalte für die Spiele änderte diese Sachlage nicht. Schon unter den ältesten französischen geistlichen Spielen finden wir das Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen, das auf einer Predigt des Augustinus beruht (Meyer, Fragmenta Burana S. 50), das Danielspiel, in Deutschland das Spiel vom Antichrist (das. S. 58), die wohl niemals in der Liturgie eine Stelle gehabt haben; dazu kommen dann dramatisierte Heiligenlegenden (provenzalische: St. Eustachius, St. Agnes, deutsche: St. Katharina usw.), die allegorisierenden Mysterien (Moralitäten) usw.

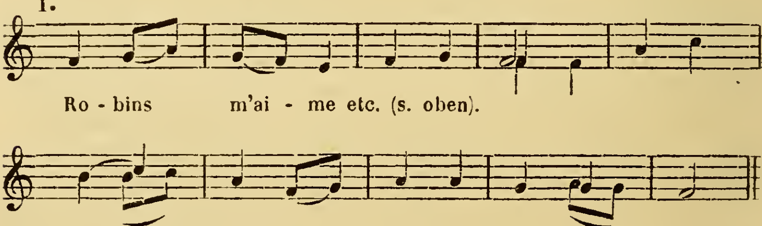
In erhöhtem Maße beanspruchen dagegen unser Interesse die ersten Versuche weltlicher Liederspiele, diejenigen des Adam de la Hâle. Eigentlich handelt es sich nur um eins, das Gieus de Robin et de Marion. Die Jeux-partis sind ja nicht eigentlich dramatisch (vgl. S. 255), das amüsante Sittenstückchen Le jeu d'Adam (aus Adams Leben) ist ganz ohne Musik und das seiner Echtheit nach nicht unbezweifelte Jeu du pélerin enthält

nur zwei winzige Melodien von zusammen 23 Noten. Dagegen bietet Robin et Marion nicht weniger als 28 Lieder und hat darum Anspruch auf den Namen des *ersten wirklichen weltlichen Liederspiels*. Allerdings sind aber auch diese Liedchen von minimalen Dimensionen und stehen sehr weit ab von dem kunstvollen Aufbau der Chansons, geschweige der Motets Adams. Da einige dieser kleinen Melodien (von denen übrigens eine Anzahl identisch sind, vgl. unten den näheren Nachweis) noch durch Wiederholung derselben Phrasen eigentlich auf noch kleinere Dimensionen zusammenschmelzen, so wird man gern denen recht geben, welche in ihnen *volkstümliche* Elemente, ja vielleicht Volkslieder oder doch Nachbildungen solcher sehen. Andererseits ist das ganze Werkchen eine dramatisierte Pastourelle mit dem wiederholt die Liebe der Schäferin Marion suchenden Ritter (Sir Aubert), aber durchsetzt mit naiven Schäferszenen zwischen Marion und ihrem Schatz Robin, so daß einerseits die Beziehung zu der Troubadourpoesie nicht zu verkennen ist, andererseits aber die Dorfpoesie, der naturwüchsige Volksgesang, als wesentliches Element hervortritt. Schwerlich ist Coussemakers Übertragung der Notierungen Adams mit Anwendung der Prinzipien der Mensuralmusik der Zeit des allein herrschenden Tripeltaktes berechtigt, obgleich nicht zu verkennen ist, daß Adam de la Hâle die Notenzeichen der Longa und Brevis planmäßig unterscheidet. So befriedigend das Resultat bei dem ersten Liedchen Marions ist, so geben doch die anderen Lieder Anlaß zu ernsten Zweifeln. Meine Ansicht ist, daß Adam, der die Mensuraltheorie seiner Zeit beherrschte, hier die Zeichen derselben in geistvoller Weise benutzt hat, um fortgesetzt *Hebungen und Senkungen* zu unterscheiden, aber durchaus im Rahmen der die Rhythmik der Monodien bestimmenden Gesetze, also in demselben Sinne, wie andere Notierungen Schlußwerte durch Verdoppelung des Notenzeichens als lang charakterisieren (auch in der nicht quadratischen Choralnotierung). Ich meine, die Notierung  usw. oder aber  usw. macht nur gleich zu Anfang in der Notierung ersichtlich, ob das Maß fallend (trochäisch) oder steigend (iambisch) ist, ohne aber die strikte Tripelmessung zu bestimmen. Die Frage ob die akzentuierten Noten doppelt so lang zu nehmen seien oder in gleicher Länge wie die nicht akzentuierten, haben wir ja von Anfang an (vgl. S. 13 ff.) offen gelassen, aber im allgemeinen als näherliegend die Gleichsetzung mit irrationaler natürlicher Dehnung der Schwerpunktnoten durchgeführt. Daß das auch für Adams Lieder in »Robin und Marion« das Rechte sein wird, beweist das Ergebnis. Selbst das ‚Robin m'aime', das mensural gelesen so aussieht:
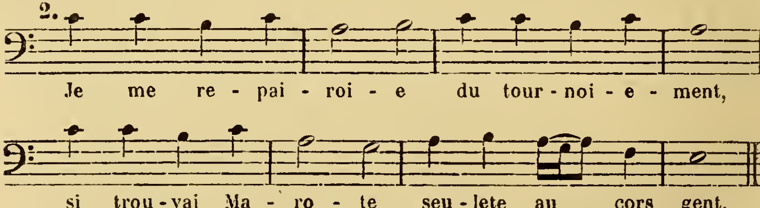


büßt nichts von seiner Grazie ein, wenn man die künstliche Tripelmessung aufgibt und den Rhythmus ganz in derselben Weise, wie in allen übrigen Monodien, die wir betrachtet haben, aus dem Text selbst ableitet, wobei also die Unterscheidung von ▪ (Akzentsilbe bzw. akzentuierter Ton) und ▪ (leichte Silbe, leichter Ton) nur ein willkommener Wegweiser ist, der in keiner Weise Anlaß gibt, von den Dehnungen auf das doppelte Maß abzugehen, welche die Durchführung der Viertaktigkeit der Melodieteile heischt. Damit verschwinden aber eine ganze Reihe von lästigen Fünftaktigkeiten und andere Störungen des glatten, volksmäßigen Verlaufs der Melodien. Das Resultat ist:

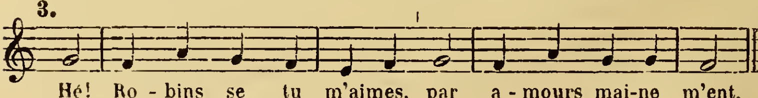
1.



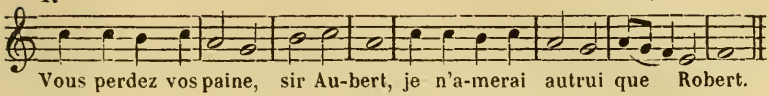
2.



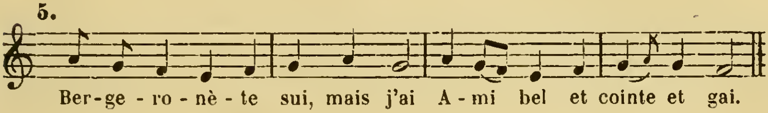
3.
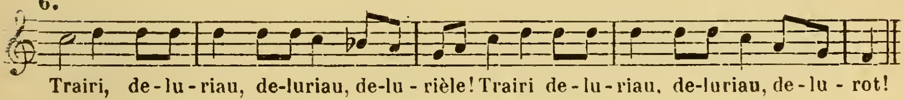


4.


Vous perdez vos paine, sir Au-bert, je n'a-merai autrui que Robert.
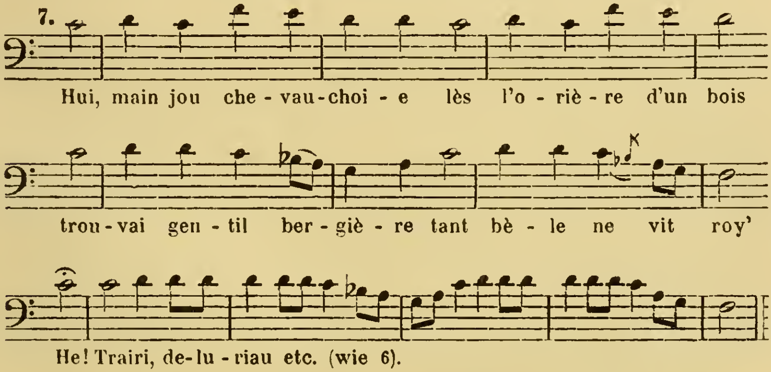
5.


Ber-ge - ro - nè - te sui, mais j'ai A - mi bel et cointe et gai.

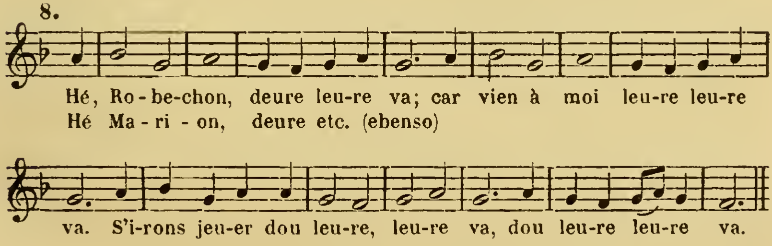
6.


Trairi, de-lu-riau, de-luriau, de-lu - rièle! Trairi de-lu-riau, de-luriau, de-lu - rot!

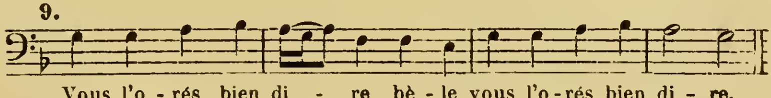
7.


Hui, main jou che - vau-choi - e lès l'o - riè - re d'un bois
trou-vai gen - til ber - giè - re tant bè - le ne vit roy'
He! Trairi, de-lu - riau etc. (wie 6).

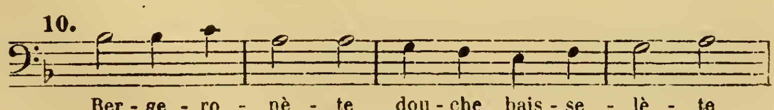
8.

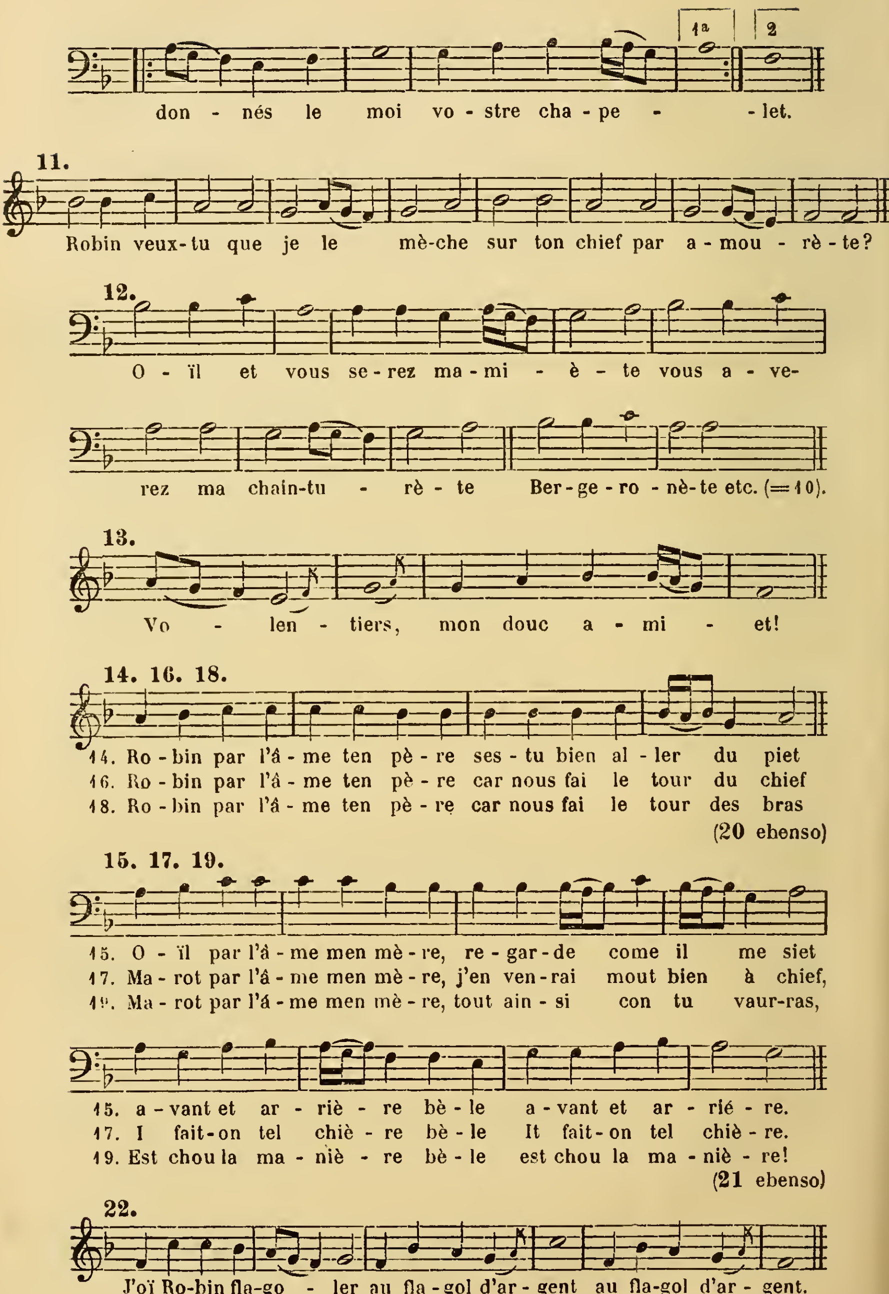

Hé, Ro-be-chon, deure leu-re va; car vien à moi leu-re leu-re
Hé Ma - ri - on, deure etc. (ebenso)
va. S'i-rons jeu-er dou leu-re, leu-re va, dou leu-re leu-re va.

9.

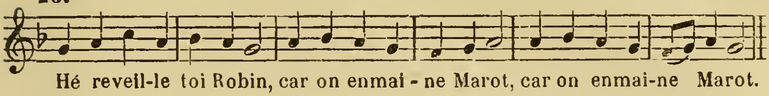

Vous l'o - rés bien di - re bè - le vous l'o-rés bien di - re.

10.

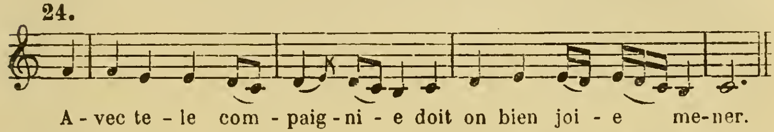

Ber - ge - ro - nè - te dou-che bais - se - lè - te


1a
2
don - nés le moi vo - stre cha - pe - - let.
11.
Robin veux-tu que je le mè-che sur ton chief par a - mou - rè - te?
12.
O - ïl et vous se - rez ma - mi - è - te vous a - ve-
rez ma chain-tu - rè - te Ber - ge - ro - nè - te etc. (=10).
13.
Vo - len - tiers, mon douc a - mi - et!
14. 16. 18.
14. Ro - bin par l'â - me ten pè - re ses - tu bien al - ler du piet
16. Ro - bin par l'â - me ten pè - re car nous fai le tour du chief
18. Ro - bin par l'â - me ten pè - re car nous fai le tour des bras
(20 ebenso)
15. 17. 19.
15. O - ïl par l'â - me men mè - re, re - gar - de come il me siet
17. Ma - rot par l'â - me men mè - re, j'en ven - rai mout bien à chief,
19. Ma - rot par l'á - me men mè - re, tout ain - si con tu vaur-ras,
15. a - vant et ar - riè - re bè - le a - vant et ar - rié - re.
17. I fait-on tel chiè - re bè - le It fait-on tel chiè - re.
19. Est chou la ma - niè - re bè - le est chou la ma - niè - re!
(21 ebenso)
22.
J'oï Ro-bin fla-go - ler au fla - gol d'ar - gent au fla-gol d'ar - gent.
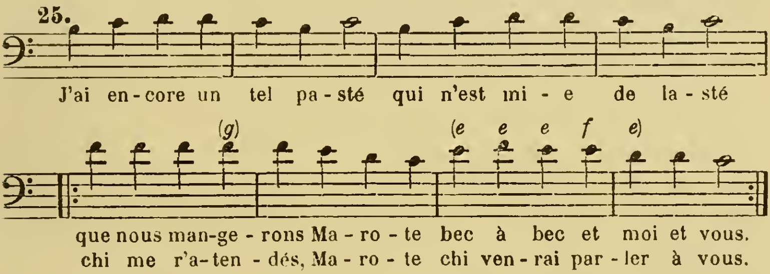
23.



24.
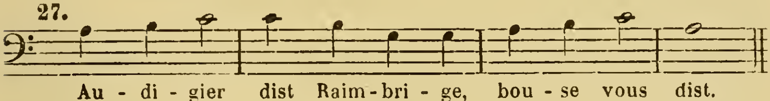


25.
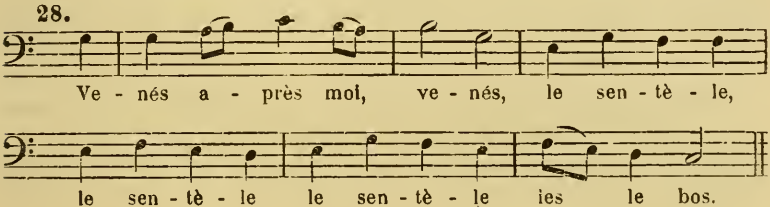


(26 ebenso)

27.
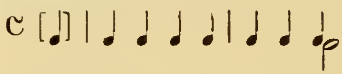


28.



§ 50. Die Rhythmik der Monodien im Lichte der Motet-Komposition.

Das Trällerliedchen Deliriau usw. (6 und 7) gibt uns nun auch den Schlüssel für die beiden merkwürdigen Beispiele scheinbarer Anwendung der Anwendung des 3. und 4. Modus in mensuraler Notierung, welche P. Aubry 1904 in der Revue musicale aus der Pariser Liederhandschrift 846 mitgeteilt hat (vgl. S. 193). Es ist gewiß nicht wahrscheinlich, anzunehmen, daß die glatte Durchführung des anapästischen Rhythmus in denselben reiner Zufall der Schreibung der ı und ▪ wäre, vielmehr wird man gezwungen sein anzuerkennen, daß es sich hier wie bei Adam de la Hâle um die Kenntlichmachung der Akzentsilben durch die unterschiedene Form

der Longa handelt. Das bedeutet aber, für diese Fälle die Durchführung eines Versmaßes mit je zwei Senkungen zwischen den Hebungen, welches bis jetzt für die französische Poesie dieser Zeit (13. Jahrhundert) als gar nicht in Betracht kommend gilt. Da aber die Mensuraltheoretiker seit dem 12. Jahrhundert die vier Hauptmodi koordiniert lehren, so ist wenigstens bestimmt auf die Existenz des gleichen neben dem ungleichen Rhythmengeschlecht (γένος ἴσον und γένος διπλάσιον der Griechen) in dem musikalischen Gemeingefühl der Zeit zu schließen; daß die Mensuralisten beide in die Zwangsjacke des obligatorischen Tripeltaktes steckten (S. 196 ff.), kann diese Erkenntnis nicht irritieren. Wohl aber wird man sich hüten müssen, zuviel von den Anschauungen der Mensuralisten der frankonischen Epoche in diese vormensuralen Monodien zu übertragen. Nehmen wir — wozu Grund genug vorliegt, die Unterscheidung des gegangenen und des gesprungenen Tanzes (Carole und Espringale, Reigen und Nachtanz) als Ausgangspunkt der Unterscheidung der beiden Rhythmengeschlechter im Mittelalter, so sind die zunächst sich ergebenden Hauptrhythmen (spondeisch und iambisch [trochäisch] im Sinne der antiken Metrik):

a)  (γένος ἴσον; ruhig, Andante)

b)  (γένος διπλάσιον; lebhaft, Allegro)

Als sekundäre Form des gleichen Rhythmengeschlechts aber konnte durch Kontraktion der ersten akzentuierten Zeit mit der folgenden akzentlosen oder aber durch Spaltung der akzentlosen (b) der daktylische bzw. anapästische Rhythmus der antiken Lehre gefunden werden

 (vgl. S. 234 den Schluß des Kalenda Maya)

oder: 

In der Tat deuten die Mensuraltheoretiker des 13. Jahrhunderts (S. 197) an, daß dies die ursprüngliche Messung des 3.—4. Modus ist und nicht die der frankonischen Lehre:

 oder gar 

welche erst als Produkt einer künstlich ausgebauten Theorie zum Vorschein kommen kann. Noch eine dritte Möglichkeit ist aber

nicht von der Hand zu weisen, nämlich die, daß die Dichter, die bis dahin durchaus auf dem Boden der zweisilbigen Versfüße stehen, in Nachahmung der so häufigen Spaltung der leichten Zeit in der Melodie (!) auf den Versuch verfielen, zwischen je zwei (in der Melodie) Akzent tragende Silben zwei nicht Akzent tragende einzuschalten, was sie in der Zeit der Alleinherrschaft der zwischen Hebung und Senkung alternierenden Maße nicht wohl anders ausdrücken konnten als durch Heranziehung von unterschiedenen Notenzeichen, wie solche die Mensuralmusik ihrer Zeit bot. Da es sich aber demnach gar nicht um wirklich unterschiedene Quantität sondern nur um unterschiedene Qualität (nach ihrer Stellung im musikalischen Takte) handelte, so bedeutete die Anwendung der Notierungsform  doch nicht eigentlich Wechsel zwischen einem langen und zwei kurzen Tönen, sondern nur Einschaltung von zwei akzentlosen zwischen zwei akzentuierte, also schließlich nichts weiter als den Versuch der Einführung des Tripeltakts auch in die Monodie, der aber für uns korrekt zu notieren wäre als:



Die beiden von Aubry gefundenen Beispiele lassen diese Deutung sehr wohl zu, scheinen aber in ihrer Zeit ziemlich isoliert dazustehen; ihnen würde das ‚Deluriau‘ Adams zuzurechnen sein, bei dem aber das eigentlich wortlose Trällern direkt auf den instrumentalen Ursprung hinweist, weshalb ich es auch unter Beibehaltung des Dupeltakts übertragen habe. Jedenfalls spricht die durchgeführte Zwölfsilbigkeit der Verse und die humoristische Tendenz der Dichtung der beiden Beispiele Aubrys sehr für die Richtigkeit der Deutung, daß es sich um dreisilbige Versfüße handelt; denn die zwölf Silben sind eben viermal drei, füllen also das Normalschema der Viertaktigkeit, und auch der Verlauf der Melodie ist bei solcher Deutung ein durchaus einleuchtender und befriedigender. Weiter zu gehen und die Tripeltakttheorie der Mensuralisten auf die beiden Melodien anzuwenden, halte ich dagegen für durch nichts geboten, da keinerlei Formen der Ligaturen vorkommen, welche auf wirkliche Mensuralnotation deuteten, auch Pausen bestimmter Messung gänzlich fehlen.

Die Motets aus dem Cod. H. 196 von Montpellier in Coussemakers L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles geben uns eine erwünschte weitere Klärung der Frage. Natürlich stehen dieselben auf wirklich mensuralem Boden, wie ein flüchtiger Blick auf die Ligaturen und auf die vorkommenden Pausen erweist. Mehrere Diskantstimmen führen in bestimmtester Weise den daktylischen

bzw. anapästischen Rhythmus (3.—4. Modus) durch und zwar ist in den folgenden Fällen möglicherweise auch schon die Dichtung daktylisch bzw. anapästisch zu verstehen:

Nr. IV (S. VIII) L'estat du | monde et la vi | e (vgl. auch die zweite Hälfte der 2. Stimme: Qui sumen|do etc.).
Nr. XIII (S. XXX) Salve Vir|go nobi|lis (2. Stimme: Verbum ca|ro factum | est).
Nr. XVI (S. XXXVI) Diex qui por|rait.
Nr. XXVI (S. LIV) Hé! | Mère Dieu | regardez | m'en pit|ié.
Nr. XLIV (S. LXXXVIII) Jolie|ment en dou|ce desir|ée.

Gewiß wird sich auch unter den von Coussemaker nicht aufgenommenen Motets noch eines und das andere finden, das in derselben Weise dreisilbige Versfüße durchführt; doch sind alle diese Fälle immerhin Ausnahmen, Neuerungen, Experimente, entspringend dem Bestreben, an der Instrumentalmusik gemachte Beobachtungen für die Bereicherung der Vokalmusik zu verwenden. Gehen doch einzelne Nummern darin noch weiter z. B. Nr. VII (S. XIV), wo der Diskant bis zu Versfüßen von vier Silben fortschreitet:

Mont mi fu | griés li dépar | tir etc.
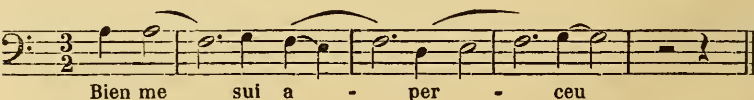
(mit Spaltung der ersten der drei Zeiten), auch Nr. IX:

Povre se|cors ai en|core reco | vré

Nr. 10 sogar mit Spaltung zweier Zeiten des Tripeltaktes, ja mit Tripelspaltung:

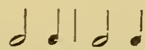
S'amours eust point de | poer je m'en de-usse | bien aperce|voir

wodurch 18 Silben auf vier Takte untergebracht werden. Diese Beispiele zeigen deutlich, in wie hohem Grade die Emanzipation des melodischen Rhythmus von dem immanenten Rhythmus der Verse neue Wege erschließen, freilich aber auch zunächst durch die plötzliche Befreiung von einer Fessel zum Mißbrauch der Freiheit verleiten kann, so z. B. in Nr. XXXIII (S. LXV):

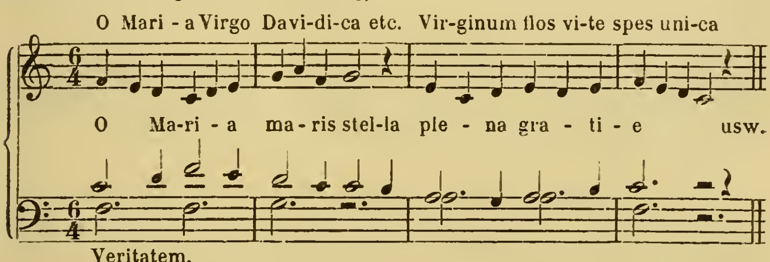


wo dem schlicht iambischen Maße der anapästische Rhythmus in einer geradezu verzerrenden Weise oktroyiert ist. Ich betonte aber

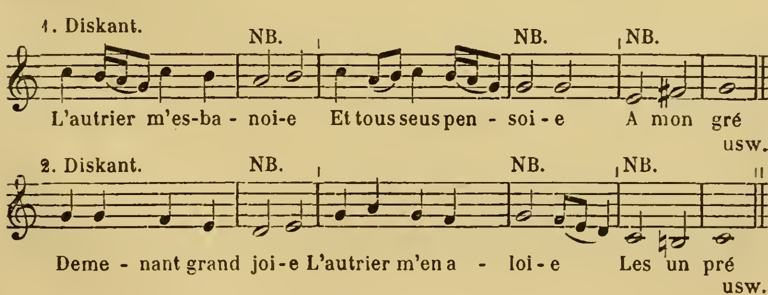
bereits, daß in vielen Fällen von der neuen Freiheit nur ein sehr geringer Gebrauch gemacht worden ist, so daß mensurale Notierungen uns geradezu als Bestätigung unserer rhythmischen Deutungen der monodischen Melodienotierungen mit Choralnoten oder Neumen dienen können. Natürlich müssen wir aber dabei stets den nun einmal von den Mensuralnoten der frankonischen Epoche unzertrennlichen Tripeltakt in den Kauf nehmen, dessen Verbindlichkeit für die Monodie nicht anerkannt werden kann. Ich betone wiederholt, daß die verschiedene Zahl der auf den einzelnen Versfuß disponierten Silben einen viel größeren Unterschied bedeutet als die Tripel- oder Dupeltaktordnung. Wenn z. B. bei Coussemaker a. a. O. als Nr. VIII (S. XIX) aus dem Codex von Montpellier über dem Tenor ‚Veritatem‘ zwei Marien-Hymnen kopuliert werden, deren eine in dreisilbigen und die andere in zweisilbigen Versfüßen einhergeht, so ist das ein viel tiefer gehender Gegensatz, als wenn die eine den Rhythmus

 und die andere diesen: 

durchführte. Der Anfang lautet (bis zu Ende — acht solche Viertakter — mit gleicher Ordnung):

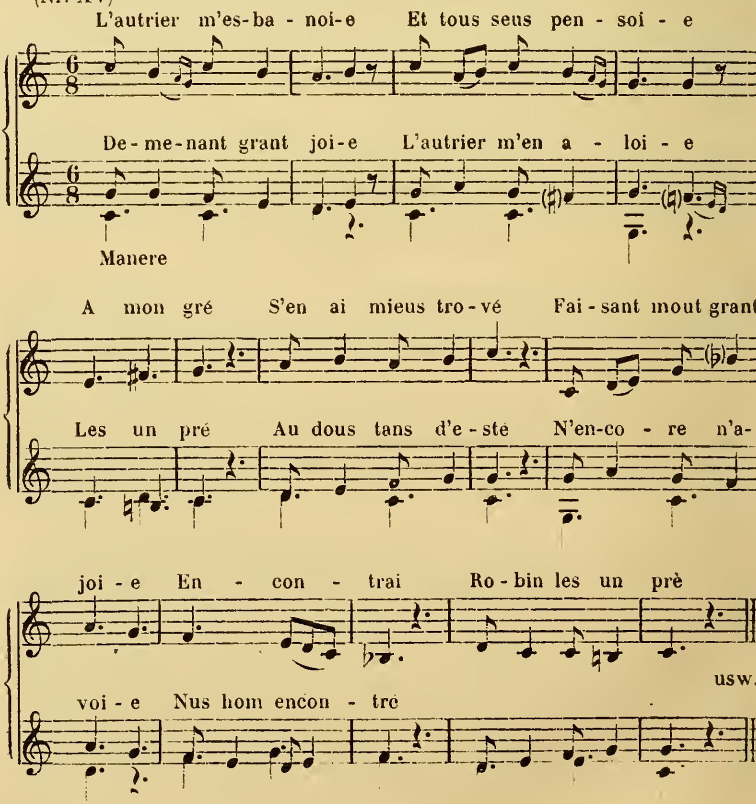


Deshalb wird es uns nicht eben allzu stark irritieren, wenn das Motet über ‚Manere‘ bei Coussemaker Nr. XV (S. XXXIV), dessen beide Diskante wir aus einer neumierten monodischen Notierung ablesen würden als:
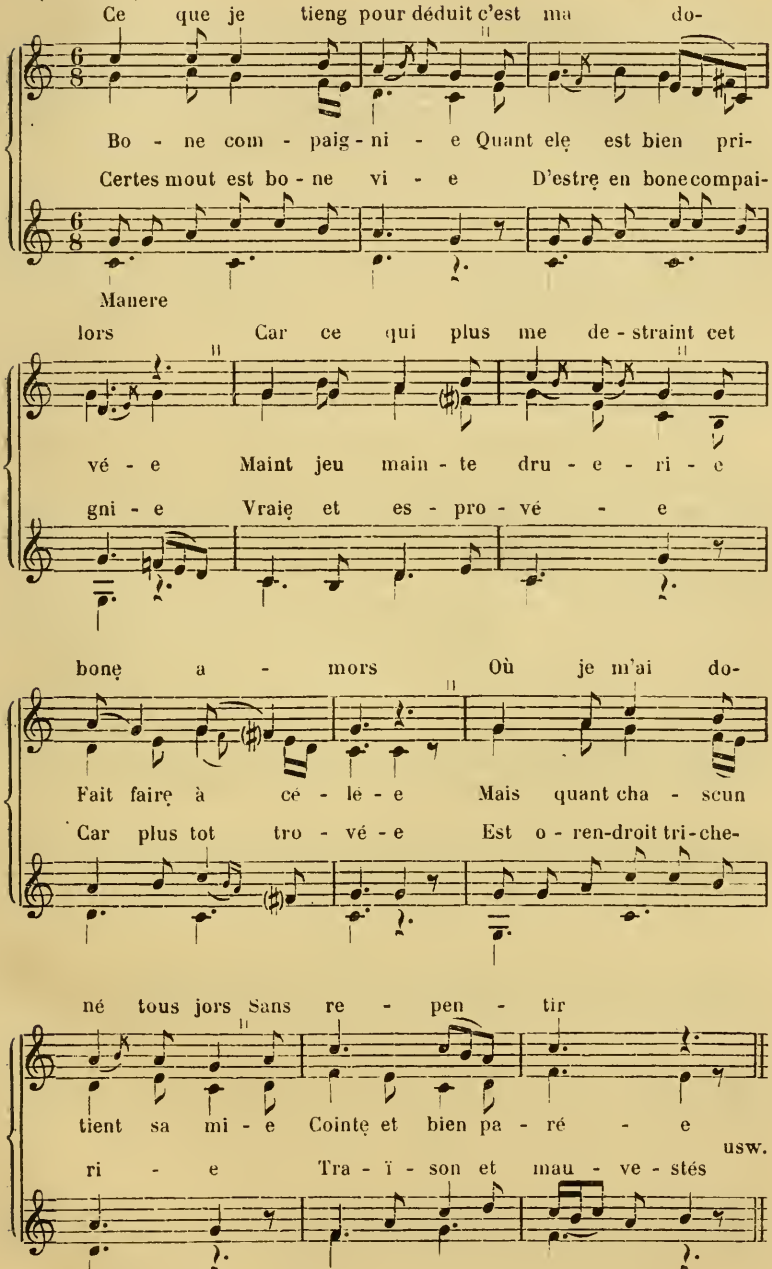


statt dessen im Tripeltakt und zwar mit hinkender Verlängerung der leichten Zeiten einhergeht; wohl aber wird es uns eine schwerwiegende Bestätigung unserer Praxis sein, daß nicht nur die Sechssilbler sondern auch die Fünfsilbler, Viersilbler und Dreisilbler das Normalmaß des Vierhebers fortgesetzt voll ausfüllen und zwar ganz genau mittels derselben Dehnungen der letzten oder aller Silben, welche wir anzuwenden gewohnt sind. Da der Streit über die Richtigkeit des Prinzips damit ein für allemal entschieden werden dürfte, wird es nicht als Ballast erscheinen, wenn wir noch einmal ausführlicher werden. So wenig erquicklich auch das Ergebnis der Verbindung der einzeln gelesenen entschieden hübschen Melodien ist, so mag doch der Anfang nicht nur dieses Motets sondern auch der des ebenfalls über das Manere als Tenor gesetzten vierstimmigen Motets Nr. XLIII (S. LXXXIV) aus dem Kodex von Montpellier hier Platz finden:

(Nr. XV)



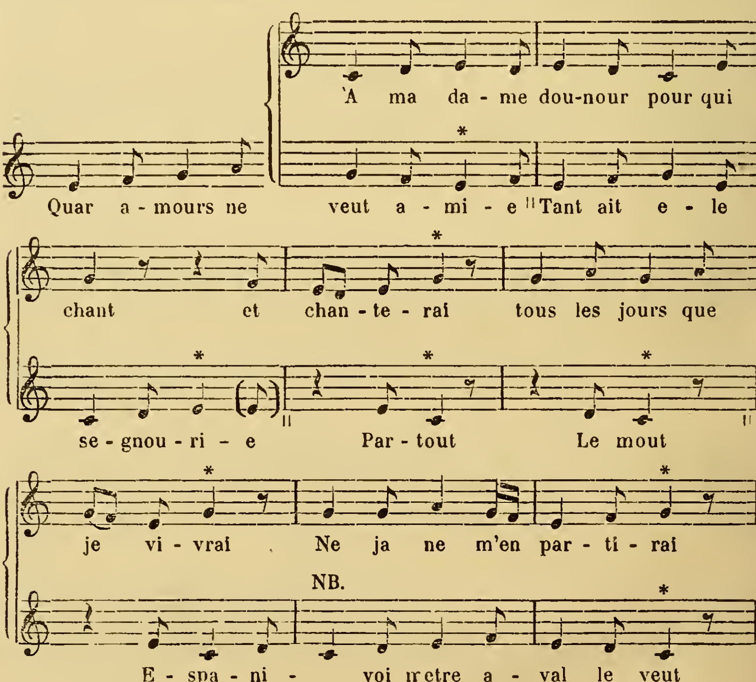
(Nr. XLIII)

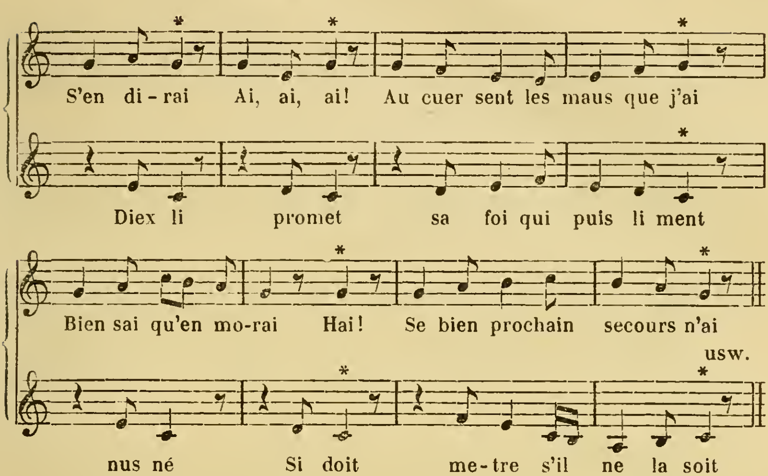

Ce que je tieng pour déduit c'est ma do-
Bo - ne com - paig - ni - e Quant elẹ est bien pri-
Certes mout est bo - ne vi - e D'estrẹ en bone compai-
Manere
lors Car ce qui plus me de - straint cet
vé - e Maint jeu main - te dru - e - ri - e
gni - e Vraiẹ et es - pro - vé - e
bonẹ a - mors Où je m'ai do-
Fait fairẹ à cé - lé - e Mais quant cha - scun
Car plus tot tro - vé - e Est o - ren-droit tri-che-
né tous jors Sans re - pen - tir
tient sa mi - e Cointẹ et bien pa - ré - e
usw.
ri - e Tra - ï - son et mau - ve - stés

Das letztere ist dadurch noch interessanter, daß es nicht wie Nr. 15 in den Gedichten der Diskante gleiches Gemäß hat, sondern in jeder der drei Stimmen anderes, **aber alle drei unsere Praxis bestätigend.** Der zweite Diskant mischt aber Daktylen ein in einer Weise, die den achtsilbigen Versen mit den sechssilbigen der dritten Stimme gleiche Reimstellen verschafft (vgl. S. 110 die Anweisung des Joh. de Grocheo):

1. Diskant:	Ce que	je tiens	pour dédu	it c'est	ma	do-	lors	(Pause)
	Car ce	qui plus	mi de-	straint cet	bone	a-	mors	(Pause)
2. Diskant:	Certes mout	est bone	vi-	e	D'estre en bo	ne compai	gni-	e
NB. 3.-4. Zeile:	Vraie et	espro-	vé-	e	Car plus	tot tro-	vé-	e
3. Diskant:	Bone	compaig	ni-	e quant	ele est	bien pri-	vé-	e
NB. 3.-4. Zeile:	Maint jen	mainte	dru e-	ri e	fait faire	à cé-	lé	e
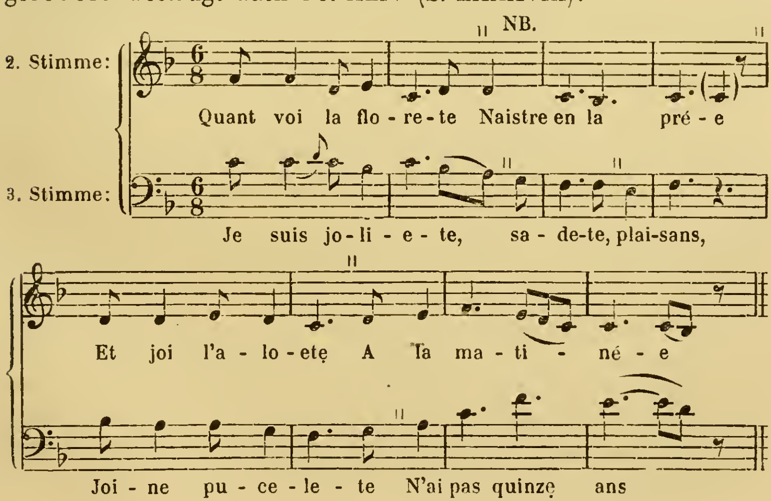
Natürlich ist das wichtigste Ergebnis die Bestätigung der **starken Dehnungen** (c'est ma dolors; cet bone amors), für welche ich auch noch weiter auf einige andere Nummern bei Coussemaker hinweisen kann. Nr. XXIV bestätigt unsere Verselbständigung der kleinen Zeilchen in der Estampida von Vaqueiras und bei Nithart:



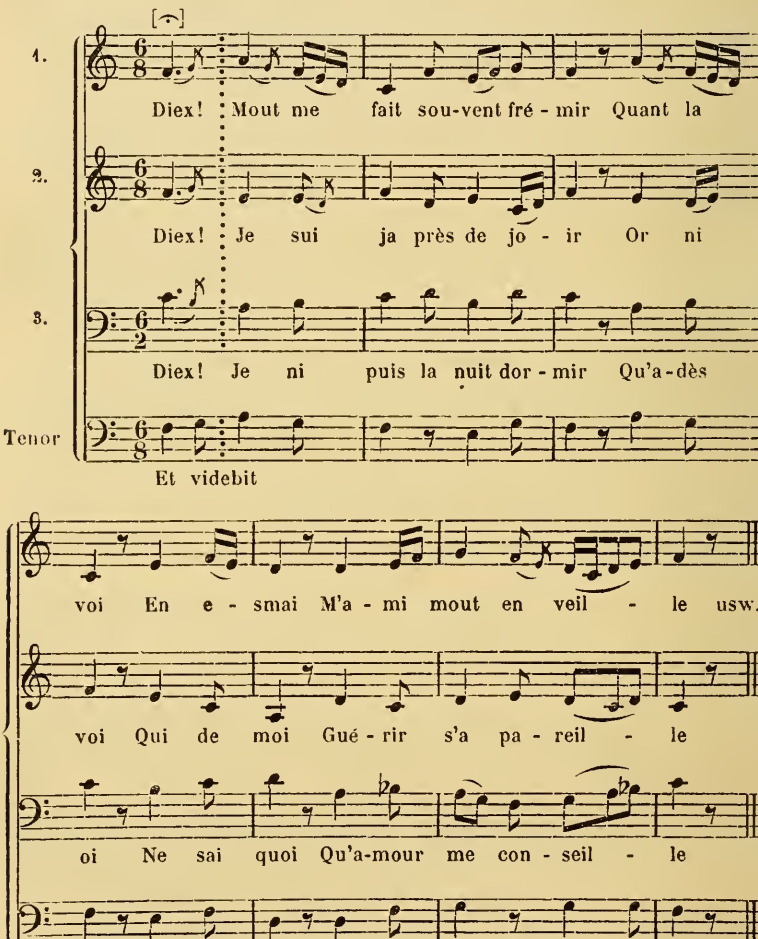


Das Beispiel zeigt bereits eine sehr fortgeschrittene Technik in der Bezwingung der Aufgaben, welche die Verbindung zweier Gedichte stellt, die beide zu ihrem Rechte kommen sollen; man beachte, wie hier die zweite Stimme mit ihren Zweitaktern zuerst um einen Takt gegen die erste Stimme verschoben ist, bei NB. aber ihre Reimstellen (*) mit der ersten Stimme zusammenführt. Auch als Beleg geistvoller Verwendung des Hoquetierens ist das Zitat von Interesse.

Speziell die Dehnungen der Kurzzeilen und ihre Unterbringung in selbständigen korrespondierenden Formgliedern bestätigt auch Nr. XLIV (S. LXXXVIII):



usw. durch das ganze Stück. Auch das reizende Diex, je ni puis la nuit dormir (Nr. XLVIII S. C) ist ein laut redender Beweis, daß wir auf dem rechten Wege sind (alle drei Oberstimmen sind rhythmisch völlig übereinstimmend!):



Auch diese Beispiele belegen aber, in welchem Maße das 13. Jahrhundert noch in der Praxis des organalen Satzes steckt, wie nicht sowohl das Intervall-Verhältnis der gleichzeitigen Stimmbewegungen zueinander als vielmehr der Gang der einzelnen Stimmen durchaus im Mittelpunkt des Interesses steht. Natürlich kann diese immer wieder bestätigte Erkenntnis nur darin bestärken, in

Einzelstimmen, vor allen also auch in isolierten Stimmen, also in der Monodie alle rhythmische Unnatur und allen groben Widerspruch gegen das Metrum der Textunterlagen mit mißtrauischem Blicke zu betrachten und niemals eine Übertragungsweise gutzuheißen, welche zu solchem Ergebnis führt, vor allen aber eigentliche Mensur überhaupt abzulehnen, wo nicht unabweisliche Belege für ihr Vorliegen sich finden. Daß aber selbst in der Praxis der Mensuralisten des 12.—13. Jahrhunderts vielfach noch die Gewöhnung an die Choralnotierung eine große Rolle spielt, beweisen die Sammlungen des Kodex von Montpellier und des Antiphonarium Medicaeum zur Evidenz. Besonders bezüglich der Ligaturen hat man in jedem Einzelfalle erst zu prüfen, ob dieselben nicht einfach Silbenwerten entsprechen (entsprechend der Choralpraxis) oder aber den Modus durch ihre Formen repräsentieren (nach der von Anonymus IV aufbewahrten Theorie der Zeit vor Garlandia); beides sind aber, nicht nur gegenüber der Frankonischen Theorie sondern auch gegeneinander gehalten, sehr verschiedene Dinge. Diese Skepsis ist gegenüber der gesamten Produktion des 13. Jahrhunderts am Platze; für Monodien aber stirbt die Handhabung der Choralnotierung selbst im 14. und 15. Jahrhundert nicht gänzlich ab, und lebt noch in der Praxis der Meistersinger des 16. Jahrhunderts fort.

V. Buch.

Die Ars nova.

Einleitung.

Durch den Nachweis berechtigter Zweifel an der mensuralen Natur der Notierung nicht nur der Monodien des 12.—13. Jahrhunderts sondern auch eines nicht unerheblichen Teils mehrstimmiger in diese Zeit gehöriger Tonsätze ist der Bestand von Denkmälern der eigentlichen Mensuralmusik dieser Epoche sehr stark zusammengeschmolzen. Fast will es scheinen, daß die erste Epoche der Mensuralmusik ihre Stärke in der Fundamentierung einer neuen Theorie hatte und praktisch zunächst nur wenig genießbare Früchte zeitigte. Das Beispiel des Sommer-Kanons zeigt, wie die dem geistlichen Stande angehörigen Träger dieser neuen Lehre die Erzeugnisse der auf dem Boden der alten Anschauungen erwachsenen Kunst durch nachträgliche Veränderungen »stilisierten« und mit ihren neuen Theorien in Einklang brachten. In manchen Fällen erschien die Anwendung der mensuralen Wertzeichen geradezu als eine das Wesen der Komposition gar nicht antastende unterschiedene Schreibweise. Vor allem muß aber bedingungslos zugestanden werden, daß auch aus den Monumenten, welche zweifellos mensural notiert sind, also solchen, die neben den der Choralnote entlehnten Formen der Ligaturen auch die scharf durch die Form der Anfangs- oder Schlußnoten unterschiedenen der eigentlichen Mensuraltheorie, sowie Divisionspunkte und Pausen bestimmten Dauerwerts aufweisen, noch kein neuer Geist spricht. Noch ist das leitende Prinzip doch nach wie vor die Auseinanderführung und Wiederzusammenführung der Stimmung zum Einklang, der Oktave oder auch der Quinte, noch sind Parallelführungen der Stimmen in Einklängen, Oktaven oder Quinten und Quarten zufällige Bildungen, die keinerlei Anstoß erregen und das Konsonieren der Stimmen auf die schweren Zeiten ist die einzige ästhetische Forderung, welche ein Erstarken des Formensinns in der Mehrstimmigkeit bekundet. Die Tonalität spricht sich in den mehrstimmigen Neuschöpfungen nur in der primitiven Form der konstanten Festhaltung derselben Harmonie aus und es ist noch nichts zu verspüren von dem Durchbrechen eines Verständnisses

für Harmoniebewegung. In dieser Hinsicht sind daher sowohl die alten kirchlichen Choralmelodien als auch die neuentstandenen geistlichen und weltlichen Monodien mit ihren Distinktionsschlüssen auf anderen Tönen als der Finalis den freien mehrstimmigen Neuschöpfungen ganz entschieden überlegen. Selbst der Sommer-Kanon kommt aus dem *F*dur-Akkord in keinem einzigen Distinktionsschlusse heraus, so hübsch er übrigens durch seine Fauxbourdon-Grundlage innerhalb der Distinktionen Harmoniebewegung findet. Man hat daher zweifellos ein Recht, der neuen Kunstströmung, welche sich nach dem Jahre 1300 bemerklich macht, den Namen, den sie sich selbst beilegte, Ars nova, die neue Kunst, als berechtigt zuzugestehen. Denn sie bringt wirklich Neues, und zwar sehr vieles Neue. Nicht nur macht sie in der mehrstimmigen Kunstmusik der seltsamen Beschränkung auf den Tripeltakt ein Ende durch die Unterscheidung der perfekten und imperfekten Mensur der Takteinheiten und Zählzeiten, sondern sie bringt auch die Vollendung der Emanzipation der Stimmen voneinander durch das Verbot der parallelen Einklänge, Oktaven und Quinten, und was noch viel wichtiger ist, sie führt die der Monodie längst geläufigen Unterscheidungen von Halbschlüssen und Ganzschlüssen auch in der freien mehrstimmigen Komposition durch. Daß für letzteren Fortschritt die improvisierten Diskantiermanieren, sowohl die zweistimmigen als die dreistimmigen (Fauxbourdon) die Wege gewiesen haben, ist mehr als wahrscheinlich. Selbst der Satz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts trägt ja noch die Eierschalenreste dieser Entstehung unverkennbar mit sich herum. Johannes Wolf (Gesch. der Mensuralnotation usw.) möchte den damit angebahnten großen Fortschritt den Franzosen zuschreiben, während in letzter Zeit sonst die Annahme Wurzel gefaßt hatte, daß die Wiege des eigentlichen Kontrapunkts England gewesen ist. Wolf nimmt an, daß der Fauxbourdon nicht alt ist, d. h. daß er nicht älter ist als seine erhaltenen Formulierungen durch den Mönch Wilhelm und die Engländer Chilston und Power. Aber selbst wenn wir den Sommer-Kanon nicht hätten, müßten wir aus Notizen bei Garlandia, dem Anonymus IV, Odington usw. doch schließen, daß er erheblich älter ist und daß z. B. auch der Satz Machaults durchaus auf dem Boden des Fauxbourdon steht. Der englische Paralleldiskant in Terzen oder Sexten oder in Terzen und Sexten mit Anfang und Schluß in vollkommenen Konsonanzen (Einklang, Oktave, Quinte) ist schließlich doch zweifellos zum mindesten der Ausgangspunkt des Stils, der durch die Ars nova auch der kontinentale wurde, vielleicht aber wie früher betont, sogar auch der Ausgangspunkt der gesammten Mehrstimmigkeit, einschließlich des alten Organums.

Merkwürdigerweise hat Joh. Wolf, der uns erstmalig Denkmäler der musikalischen Kunst des 14. Jahrhunderts in größerer Zahl zugänglich gemacht hat, nicht bemerkt, daß die Italiener nicht nur den Umschwung im Notenschriftwesen vorbereitet haben, den Philipp de Vitry Frankreich und den Niederlanden vermittelte, sondern — was viel wichtiger ist — auch den neuen Stil geschaffen, welcher für die Ars nova das schließlich doch Bedeutendste ist, den Stil, der mit den Traditionen des Organums auffällig bricht und den Satz auf Parallelführung in Terzen und Sexten anstatt auf Gegenbewegung basiert. Dies Ergebnis der Untersuchung der Denkmäler ist in hohem Grade überraschend und eröffnet ganz neue Gesichtspunkte, die allerdings geeignet sind, die Rolle, welche England in der Zeit der Entstehung des voll ausgebildeten, noch heute als korrekt anerkennbaren kontrapunktischen Satzes gespielt hat, stark herabzudrücken und doch Power, Benet, Dunstaple usw. als nicht speziell auf englischem musikalischen Boden entstandene Erscheinungen hinzustellen. Florenz wird damit zur Geburtsstätte einer Stilwandlung, die kaum minder wichtig ist als die dreihundert Jahre später erfolgende Rückkehr zur (begleiteten) Monodie, und ganz neue Namen treten in die musikalische Geschichtsschreibung mit dem Anspruch auf epochemachende Bedeutung ein.

Die Einführung von zweierlei Mensur (der perfekten und imperfekten) der wichtigsten Notenwerte je nach der Taktvorzeichnung, legt aber zugleich den Grund für die bald zu so großer Bedeutung gelangenden Doppelverwendungen derselben Notierung und gibt den Anstoß zu ganz neuen künstlichen Formen der imitierenden Setzweise, die dann ganz von selbst zu weiteren Komplikationen anreizen und geradeswegs in die schwindelnde Kanonkunst des 15.—16. Jahrhunderts überführen. Natürlich ist es eine Verirrung, wenn die historische Betrachtung diesen Kraftproben einer einseitig die Technik überschätzenden Kunst ihr Hauptinteresse zuwendet, wenn sie auch nicht ganz umhin kann, dem was die Zeit speziell bewundert hat, besondere Beachtung zu schenken. Nur soweit diese Leistungen über die Künstlichkeit der Form nicht die Hauptsache, einen lebenswahren Ausdrucksgehalt aus dem Auge verlieren, haben sie Anspruch darauf, auch heute noch hoch bewertet zu werden; fehlt dieser, so sind sie nur Denkmäler einer Verirrung, allerdings aber doch einer Verirrung, welche den positiven Nutzen gebracht hat, der Kunst neue Ausdrucksformen, neue ästhetische Werte zuzuführen.

XVI. Kapitel.

Florenz die Wiege der Ars nova.

§ 51. Die Restitution des geraden Taktes neben dem Tripeltakt.

Die Epoche der Alleingeltung des Tripeltakts schrumpft durch die neuesten Ergebnisse der historischen Forschung stark zusammen, nicht nur ihrer Bedeutung nach sondern auch hinsichtlich ihrer effektiven Dauer. Es scheint fast, als habe nur die Pariser Schule wirklich etwa ein Jahrhundert lang die seltsame Unnatur der ausschließlichen Tripelmessung radikal durchgeführt (Garlandia, Aristoteles, Cruce, die beiden Franko usw.); vor 1200 hat diese Lehre wahrscheinlich auch in Paris noch nicht bestanden und bald nach 1300 ist auch da ihre Alleinherrschaft gebrochen. Daß sie in England erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts Eingang gefunden, beweist der Sommer-Kanon, beweisen auch die Angaben des Anonymus IV und Odingtons. Italien aber hat vielleicht das Stadium der obligatorischen Tripelgeltung überhaupt nicht durchgemacht. Wenn Joh. Wolf (Gesch. d. Mensuralnot. S. 29) annimmt, daß eine spezifisch italienische Mensuraltheorie an Petrus de Cruce angeknüpft habe, so hat er dabei den reichlicheren Gebrauch kleinerer Notenwerte mit Anwendung des Divisions-Punktes zur Abgrenzung der Breviswerte gegeneinander im Auge. Das Umgekehrte, daß Petrus de Cruce sich mit seiner Manier dem italienischen Brauche angeschlossen hätte, ist aber nicht ausgeschlossen. Jedenfalls wissen wir nichts von absoluter Tripelgeltung bei den Italienern, finden aber bereits um 1300 gerade und ungerade Teilung in verschiedenen Potenzen in Gebrauch, was Wolf auf Einflüsse der italienischen Volksmusik auf die aus Frankreich überkommene Kunstmusik beziehen zu müssen glaubt. Vielleicht trifft eine umgekehrte Formulierung das Rechte, nämlich daß die aus Frankreich herüberkommende Lehre der Tripelgeltung neben der zunächst allein selbstverständlichen Dupelgeltung Eingang fand und das System komplizierte. Daß wenigstens die Spanier (Hispani et Pampilunenses) und Engländer von den Spitzfindigkeiten der Perfectio und Proprietas noch nichts wußten zu einer Zeit, wo in Paris die Lehre voll entwickelt war, bestätigt der geschichtskundige Anonymus IV ausdrücklich (Coussemaker Script. I. 345). Wir werden deshalb eine selbständig entwickelte italienische Praxis der Notierung annehmen dürfen, welche sich vorzugsweise kleinerer Notenwerte bediente (Brevis und Semibrevis) und die Taktordnung (ob gerade oder ungerade) durch die Divisionspunkte anzeigte. Ob außer dieser für

nicht allzu komplizierte Verhältnisse wohl ausreichenden taktmäßigen Schreibweise auch bereits früh eine eigentliche Taktvorzeichnung von den Italienern gebraucht wurde, welche von vornherein darauf hinwies, ob gerade oder ungerade Taktordnung herrschte, wissen wir nicht; doch ist mindestens um 1300 auch diese durch den Bericht des Marchettus von Padua verbürgt (Pomerium artis mensuratae [1309] Gerbert Script. III. 193), nämlich 3 oder I für den Tripeltakt und 2 (II) für den geraden Takt, da aber bereits auch unter Aufnahme des ganzen Apparates der Imperfizierungs- und Alterierungslehre, wie sie die Pariser Schule entwickelt hatte.

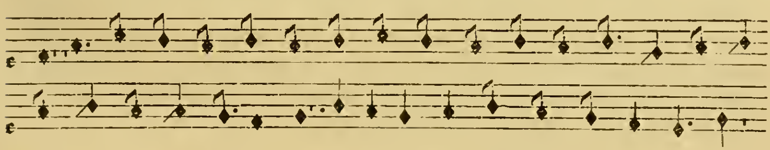
Da wie es scheint die Italiener bereits im 13. Jahrhundert die Brevis als Takteinheitswert (Tempus) behandelten, während die Franzosen als solchen die Longa betrachteten (Perfectio), so ist es nicht gewagt, zu vermuten, daß die Ersetzung des Zählens nach Breves (alla breve) durch das nach Semibreven, das die Kunst des 14. Jahrhunderts schon im äußeren Bilde so stark von der des 13. Jahrhunderts unterscheidet, auf eine Verpflanzung des italienischen Usus nach Frankreich zurückzuführen ist. Das widerspricht nicht einer früher ausgesprochenen Vermutung, daß der Übergang von längeren zu kürzeren Notenwerten ein Erstarken des Einflusses der Praxis der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik verrät; denn wir werden finden, daß die Instrumentalmusik früh in Italien eine innige Verbindung mit der Vokalmusik eingegangen ist. Als derjenige, welcher die italienische Praxis der verschiedenen Taktteilungen den Franzosen vermittelte, ist Philippe de Vitry (gest. 1361 als Bischof Meaux) verbürgt (Ferd. Wolf, Über die Lais usw. S. 141), der damit auch den Übergang zu den kleineren Taktarten anbahnte und die Notenwerte Minima (♩) und Semiminima (♪) einführte. Leider ist von Vitrys Kompositionen, die ihrer Zeit in außerordentlichem Ansehen standen, nichts erhalten, wenigstens nicht unter seinem Namen. Die Bedeutung eines Reformators der Notenschrift aber hat derselbe zweifellos nur für Frankreich, das er von dem Modezopfe der Frankonischen Tripeltheorie befreite; das Wesentliche seiner Reform hat er von den Italienern übernommen, und nur die Erfindung der roten Noten (S. 301) scheint ihm nicht abgesprochen werden zu können.

Die ganz eigenartige und formenreiche Entwickelung der italienischen Mensuralnotierung des 13.—14. Jahrhunderts kann hier nicht im Detail dargestellt werden. Doch liegt dieselbe dank Joh. Wolfs gründlicher Bearbeitung der ziemlich verwickelten Materie jetzt offen zutage (Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 S. 28—36 und S. 215—356). Es sei nur kurz angemerkt, daß aus der unbefriedigenden Praxis der Zeit vor Marchettus von Padua

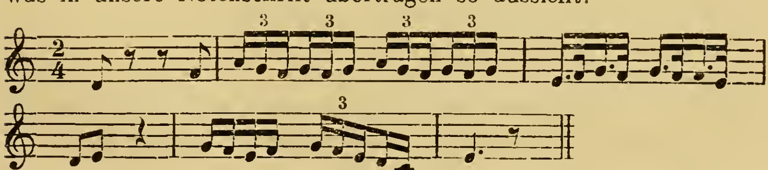
mit ihrer Teilung des Taktwertes (der Brevis) in bis zu zwölf nicht in der Form voneinander unterschiedenen Semibreven sich durch Marchettus selbst und die Komponisten des 14. Jahrhunderts eine große Zahl neuer Formen für die kleinen Werte entwickelt haben, deren Hauptunterschiede die eine Verlängerung bedeutende Stielung nach unten ( ) und die eine Verkürzung bedeutende Stielung nach oben (usw.) bilden, deren genauere Geltung aber noch weiter von der durch Buchstaben angezeigten Taktteilung (divisio) abhing:

q (quaternaria)	=	Vierteilung	der	Brevis
s (senaria)	=	Sechsteilung	»	»
o (octonaria)	=	Achtteilung	»	»
n (novenaria)	=	Neunteilung	»	»
d (duodenaria)	=	Zwölfteilung	»	»

Doch kommen zu den ohnehin genügend verzwickten Rechnungsweisen je nach der Teilungsart noch weitere Komplizierungen durch kombinierte Bezeichnungen wie (für Triolen- und Quartolenbildungen), (dgl.), usw., Dinge, die wirklich nicht in die allgemeine Musikgeschichte gehören, da beinahe jeder Komponist wieder besondere Anwendungen gemacht hat, die man aber bei Joh. Wolf jetzt bequem vergleichen kann, der auch für weitere Entzifferungsversuche bestens den Schlüssel an die Hand gibt. Als ein großes Verdienst de Vitrys muß jedenfalls anerkannt werden, daß er aus diesem Gewirr neuer Formen eine weise beschränkte Auswahl getroffen, und auch daß er durch die Einführung der roten Noten ganze Gruppen derselben überflüssig gemacht hat. Nur ein ganz kurzes Bruchstück mag einen Begriff geben, in welchem Maße diese italienischen Notierungen von allem abweichen, was man bisher in Büchern über Mensuralmusik zu sehen gewöhnt war (Wolf a. a. O. II. S. 65, Madrigal von Jacobus de Bononia):



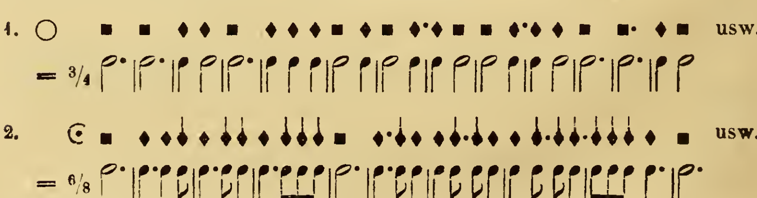
was in unsere Notenschrift übertragen so aussieht:



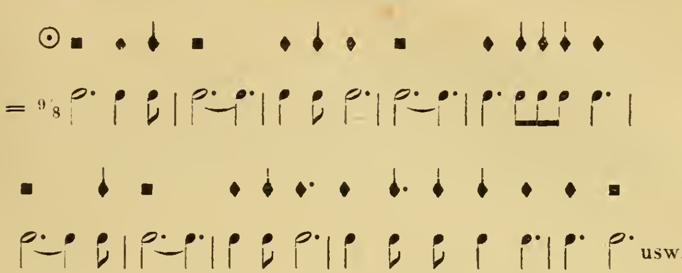
Wenn wir auch auf das Detail der italienischen Notierung nicht eingehen können, so müssen wir doch wenigstens uns ein Bild von der gänzlich veränderten Situation zu machen suchen, in welcher sich der Komponist nach der Einführung der Dupelmensur neben der Tripelmensur (in der vereinfachten Form de Vitrys) befand. Zunächst entschwindet die Möglichkeit verschiedener Messung der Longa so gut wie ganz aus dem Gesichtskreise und die Longa wird einfach zur langen Schlußnote. Die Brevis aber, welche nunmehr den Taktwert repräsentiert, ist entweder perfekt und gilt dann drei Semibreven (Tempus perfectum, gefordert durch den vollen Kreis ○), oder sie ist imperfekt und gilt nur zwei Semibreven (Tempus imperfectum, gefordert durch den unvollständigen Kreis C); ferner ist aber auch die Semibreves perfekt und gilt dann drei Minimen (Prolatio major, gefordert durch einen Punkt im Kreise oder Halbkreise), oder sie ist imperfekt und gilt nur zwei Minimen (Prolatio minor, wenn der Punkt im Kreise oder Halbkreise fehlt). Das sind die berühmten ‚quatre prolations', die vier auch heute noch ziemlich die Möglichkeiten erschöpfenden Taktarten Philipps de Vitry:

⊙	Tempus perfectum und Prolatio major,	■ = 3 ◆, ◆ = 3 ♩ (Taktordnung 3×3)
C·	Tempus imperfectum u. Prolatio major,	■ = 2 ◆, ◆ = 3 ♩ (Taktordnung 2×3)
○	Tempus perfectum und Prolatio minor,	■ = 3 ◆, ◆ = 2 ♩ (Taktordnung 3×2)
C	Tempus imperfectum u. Prolatio minor,	■ = 2 ◆, ◆ = 2 ♩ (Taktordnung 2×2)

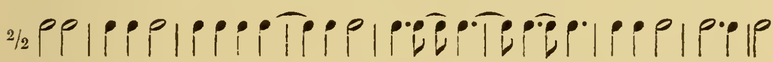
Dazu ist zu bemerken, daß bei jeder dieser Taktarten für diejenigen Notenwerte, für welche Perfektion vorgezeichnet ist, in ihrem Verhältnis zur nächst kleineren Notengattung alle die Bestimmungen der Imperfizierung (a parte ante oder a parte post) und für die nächst kleineren die der Alteration gelten (vgl. S. 202 ff.), also bei vorgezeichnetem ⊙ für Brevis — Semibrevis und für Semibrevis — Minima, bei ○ nur für Brevis — Semibrevis und bei C· nur für Semibrevis — Minima, z. B.:



3.

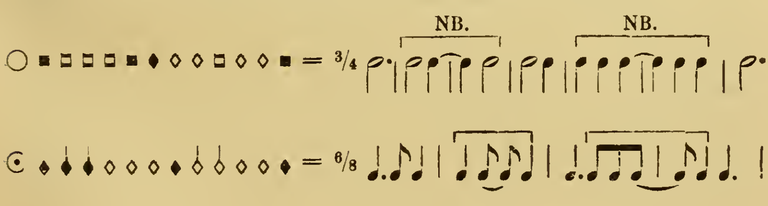


Dagegen würde die Notenreihe von 1 mit der Vorzeichnung C (Brevis und Semibrevis imperfekt) zu lesen sein als:



da keine Note drei der nächst kleineren Ordnung gelten würde und der Punkt nicht Trennungspunkt sondern Verlängerungspunkt (Punctum additionis) wäre, der trotz der Imperfektion des Taktes doch die einzelne Note dreizeitig macht (ihre Geltung um die Hälfte verlängert). Laut Mensurvorzeichnung imperfekte Noten gelten also so wie heute überhaupt alle Noten, die Einführung der Imperfektion neben der Perfektion ist der erste Schritt zur Vereinfachung der Mensuraltheorie in der Richtung der späteren Entwicklung, bedeutet aber zunächst eine Vermehrung der Geltungsmöglichkeiten und dadurch eine Komplizierung.

Die roten Noten brachten hierzu vor allem eine bequeme Schreibweise für vereinzelte synkopische Bildungen, welche an Stelle zweier Werte, deren dreizeitige Geltung vorgeschrieben war, drei zweizeitige, also imperfekte setzt (man denke die hohlen, weißen Noten der folgenden Beispiele rot; der Gebrauch, statt der roten solche hohle Noten zu setzen, kam bald auf, zuerst mit der Absicht nachträglicher Rotfüllung, die aber dann oft ganz unterblieb):



Von untergeordneter Bedeutung ist das von den Theoretikern verzeichnete aber seltene Vorkommen der roten Noten für einzelne perfekt gemeinte Noten bei imperfekter Mensur, sowie zur Unter-

scheidung von Choralnoten und Mensuralnoten oder auch mit der Bedeutung unseres ‚ottava alta'.

Schon vor de Vitry aufgekommen ist das (doppelte) Punctum demonstrationis, das auf besondere synkopische Verschiebungen der Notenwerte aufmerksam machte, indem es eine kleine Note isolierte und eine etwaige sonst mögliche Alteration verhütete, z. B.:



und nicht etwa 

Hier wird also die durch die Punkte isolierte Minima als $^1/_3$ Semibrevis für sich gerechnet, so daß die nächste Minima die ihr folgende Semibrevis imperfiziert; die isolierte Minima gehört daher sozusagen mit den dann weiter folgenden beiden Minimen zu einer Semibrevis zusammen.

Doch genug vom Detail; wir müssen darauf verzichten, hier die Lehre vollständig zu geben und verweisen auf die Spezialwerke. Ob de Vitry wirklich auch schon, wie die ca. 1400 geschriebene Rhetorik (s. oben) behauptet, den Gebrauch der proportionalen Notierungen angefangen hat (‚la nouveleté des proportions'), läßt sich nicht mehr entscheiden; die ihm mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen theoretischen Traktate wissen von den Proportionen noch nichts und Kompositionen von ihm kennen wir nicht. Doch tauchen die Anfänge proportionaler Notierung noch im 14. Jahrhundert auf, nämlich die Beschleunigung oder Verlangsamung der Werte in dem Verhältnis 2 : 1, die Beschleunigung (Diminutio) angezeigt durch den Diminutionsstrich durch das Tempuszeichen (⦶ ₵ usw.) oder auch durch eine 2, die Verlangsamung (Augmentatio) durch $^1/_2$ oder Wiedereintritt der nicht durchstrichenen Zeichen (O, C usw.). Diese proportionalen Notierungen öffneten den Weg zu den künstlichen Doppelverwendungen derselben Notierung, welche im 15. Jahrhundert so große Bedeutung erlangten. Aber man verlor bald genug solche vernünftige Motivierung aus dem Auge und spickte ohne jede künstlerische Notwendigkeit die Notierungen mit komplizierten proportionalen Wertveränderungen der Notenzeichen, sei es im Verhältnis des folgenden zum vorhergehenden in derselben Stimme, sei es in dem Verhältnis zugleich singender Stimmen. Von diesen äußersten Verkünstelungen ist die Musik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber noch weit entfernt und hat zunächst genug daran, notwendige Zeichen und Unterscheidungen für wirkliche Bedürfnisse der sich freier entwickelnden Kunst zu finden.

§ 52. Die Umgestaltung der Satzlehre. Oktaven- und Quintenverbot.

Eine der interessantesten Fragen der Geschichte der Musiktheorie ist die nach der Entstehung des Verbots der Parallelführung zweier Stimmen im Einklang, in der Oktave oder in der Quinte. Wie sehr dasselbe dem Organalstile fern lag, haben wir zur Genüge konstatiert; seine Aufstellung bedeutet tatsächlich den Durchbruch einer ganz anderen Auffassungsweise der Mehrstimmigkeit, nämlich das fortgesetzte im Auge behalten des Zusammenklangs zweier Stimmen an Stelle der früheren Beschränkung auf die Konstatierung ihres Verhältnisses bei den Einschnitten oder auf rhythmische Hauptzeiten, während man im übrigen ihre Wege nicht verglich. Freilich wird immer die Zwischenfrage nach dem Alter der englischen Diskantiermanier aufzuwerfen sein. Ebenso alt wie diese ist schließlich doch die letzte Wurzel der Setzweise, welche etwa um 1300 zu der Aufstellung des Verbots der parallelen vollkommenen Konsonanzen führte. Ein Vergleich des Libellus in gallico de arte discantandi (Coussemaker Hist. de l'harmonie S. 245 ff.) und seiner lateinischen Bearbeitung (Anonymus III, Coussemaker Script. I. 324) mit den Dechantier-Regeln des Anonymus XIII bei Coussemaker Script. III. 496 legt immer wieder die Frage nahe, ob nicht das Parallelsingen in Quarten oder Quinten von allem Anfange an eine theoretische Stilisierung des am englischen Volksgesange beobachteten Terzen- und Sextensingens gewesen ist, die ja im Hinblick auf die prominente Stellung der Konsonanzen Quarte und Quinte in der durch das ganze Mittelalter kommentierten antiken Theorie begreiflich wäre. Daß Völker, denen dieses naturalistische Parallelsingen nicht geläufig war, zwischen solchen Formulierungen schwanken konnten, ist ja auch nicht eben allzu verwunderlich. Schließlich aber mußte doch der von der Natur gegebene ästhetische Grund der naturwüchsigen Mehrstimmigkeit scholastischer Irrlehre zum Trotz überall zur Geltung kommen. Das aber ist etwa um 1300 geschehen, wo die französische Diskantiermanier die Sexten- und Terzenparallelen zur Norm der Mittelpartien der Melodieglieder macht (die Sexten als ‚appendans' der beginnenden und schließenden Oktaven, die Terzen als ‚appendans' der beginnenden und schließenden Quinten oder Einklänge). Auch die Bezeichnung des Singens in Oktaven und Sexten als ‚generalis modus cantandi' durch den Anonymus V (Coussemaker Script. I. 366) deutet auf ein allgemeines Zurgeltungkommen der Manier. Leider ist das Alter dieser beiden Anonymi nicht genau festzustellen; doch enthalten dieselben nichts,

was zwänge, ihre Abfassung in die Zeit nach de Vitry und den beiden Muris zu setzen. Es ist das darum nicht ohne Bedeutung, weil beide Traktate das Verbot paralleler Oktaven und Quinten bringen. Indessen — die ganze englische Diskantiermanier enthält doch dieses Verbot implicite, wenigstens innerhalb der Melodieglieder, wo allein die Parallelen wirklich ästhetisch verwerflich sind. Anonymus V (Coussemaker I) dispensiert aber sogar schon ausdrücklich von dem Verbot, wo beide Stimmen weiter als eine Terz springen oder wo in der einen Stimme oder in beiden eine Pause vor das zweite Intervall gleicher Größe tritt — beides Fälle, wo ja eine eigentliche melodische Beziehung wegfällt.

Es hat daher weder Philipp de Vitry noch einer der beiden Johannes de Muris das Parallelen-Verbot erfunden (der ältere Muris, der Oxforder, hält sogar im Gegenteil gelegentlich solche Parallelen für erlaubt und schön), sondern der Stil, der sie ausschließt, hat bereits vor ihnen sich sehr bemerkenswert zu entwickeln begonnen und zwar gänzlich losgelöst vom Déchant sur le livre, wie wir sogleich sehen werden. Auch die ‚Optima introductio in contrapunctum pro rudibus' des jüngeren Johannes de Garlandia, der durch Robert de Handlo (1326) als vor de Vitry gehörig verbürgt ist, hat das Verbot paralleler vollkommener Konsonanzen; auch die Priorität des Gebrauches des Terminus ‚Contrapunctus' statt des vorher allein gebräuchlichen Discantus muß für diesen zweiten Garlandia in Anspruch genommen werden. Es ist sehr mit Freuden zu begrüßen, daß die mittelalterliche musikalische Geschichtsschreibung dank der Vermehrung der durch zuverlässige Übertragung allgemein zugänglich gemachten Denkmäler der praktischen Kunst allmählich aufhören kann, ihren Schwerpunkt in die Reproduktion der Auslassungen der Theoretiker zu legen. So wichtig und geradezu unentbehrlich uns die zahlreichen Traktate über die Mensuralnotierung sind, um aus ihnen die Kenntnisse zu gewinnen, ohne welche die alten Notierungen unlösbare Rätsel wären, so treten doch dieselben von dem Augenblicke an durchaus in die zweite Reihe, wo mit ihrer Hülfe die Denkmäler selbst erschlossen sind. In noch höherem Maße gilt das von den Satzregeln. Soweit dieselben etwa Ergänzungen unserer Kenntnis der Notenschrift bringen (selbstverständliche, nicht notierte chromatische Veränderungen, Verzierungen u. dgl.) sind natürlich auch sie von höchster Wichtigkeit; im übrigen aber ergibt sich, daß Theorie und Praxis durchaus nicht immer harmonieren, daß manchmal die Theorie Erwartungen weckt, welche die praktischen Denkmäler nicht erfüllen und umgekehrt die Theorie oft vergebliche Versuche macht, der vom Genie beflügelten Praxis mit verstandesmäßigen Definitionen gerecht zu

werden. Doch behalten auch die Theorien des Tonsatzes dauernd ihren historischen Wert als Denkmäler der Geistesarbeit der Zeit, als Zeugnisse ihrer Denk- und Auffassungsweise, ja sie werden auch in vielen Fällen unentbehrliche Berater zur Identifizierung und Klassifizierung bestimmter Kategorien der Denkmäler. Gerade für das 12.—14. Jahrhundert hat sich die musikalische Geschichtsschreibung bisher nur allzusehr bescheiden müssen mit Erörterungen der Musik- und Notenlehre anstatt mit Betrachtung und Beurteilung der erhaltenen Kompositionen. Das kann jetzt anders werden, da die Hindernisse, welche einer rechten Würdigung derselben lange im Wege standen, mehr und mehr schwinden. Auch die so lange ganz im Dunkel gelegene Musik des 14. Jahrhunderts ist nun besonders durch die Arbeiten Johannes Wolfs und Friedrich Ludwigs ins Licht gerückt; eine bereits recht stattliche Zahl von Tonwerken liegt in faksimilierten Wiedergaben der Originalnotierung und in zuverlässigen Übertragungen vor und die Inhaltsangaben der erhaltenen zum Teil sehr großen handschriftlichen Sammlungen eröffnen die Aussicht auf fernere Erweiterung unserer Kenntnis der Werke dieser wichtigen Epoche. Besser als die nüchternen Regelstellungen der Theoretiker werden uns daher einige kleine Proben der aufblühenden neuen Kunst des 14. Jahrhunderts über das Wesen und den Wert der neuen Fortschritte Aufschluß geben können.

§ 53. Die begleitete Monodie im 14. Jahrhundert. Madrigal. Caccia.

Das frisch pulsierende Leben, welches durch die provenzalischen Troubadours in die Liederdichtung und den Liedgesang kam, machte sich auch in Italien bereits im 12. Jahrhundert bemerklich und führte zu dem schnellen Aufblühen einer Literatur in italienischer Vulgärsprache zuerst in Sizilien am Hofe Kaiser Friedrichs II., bald aber auch in Mittel- und Oberitalien, besonders in Florenz und Bologna. Quittone d'Arezzo, Guido Guinicelli und Jacopone da Todi sind die Hauptrepräsentanten der italienischen Poesie des 13. Jahrhunderts; an der Schwelle des 14. Jahrhunderts aber steht einer der größten Dichter aller Zeiten, Dante (1265—1321), und ihm schließen sich bald Petrarca (1304—1374) und Boccaccio (1313—1375) an. Daß diese Zeit der Jugendblüte der italienischen Poesie wohlgeeignet war, auch die Musik zu fördern, ist wohl begreiflich; merkwürdig aber ist, daß ganz in Vergessenheit geraten konnte, in welch hohem Maße das wirklich geschehen ist. Freilich knüpft die Florentiner Ars nova des Trecento nicht an die mühseligen Versuche der Pariser Schule an, wie zur Genüge

daraus hervorgeht, daß sie nicht Motets über einen tonarmen Tenor baut oder Rondeaux und Kondukten in schwerfälliger Organalmanier zusammenfügt, sondern vielmehr mit ganz neuen bodenständigen Formen auftritt und zwar mit solcher Sicherheit und Naturfrische, daß jeder Verdacht einer theoretischen Entstehung von vornherein ausgeschlossen ist. Nein, diese Florentiner Neue Kunst ist vielmehr ein echter indigener Sproß italienischen Genies, und wenn man für dieselbe außerhalb der gleichzeitigen toskanischen Literaturblüte noch eine Wurzel sucht, so kann dieselbe nirgends anders als in der provenzalischen Troubadourpoesie gefunden werden.

Die drei Formen, in denen uns die junge Kunst der Florentiner entgegentritt, sind das Madrigal, die Caccia und die Ballata. Von denselben weist die Ballata wohl am deutlichsten auf die Tanzlieder der Troubadours. Das Madrigal soll gleichfalls aus der Provence gekommen sein (Crescimbeni, Istoria della volgar pöesia [1731] I, S. 183); die Caccia aber ist wohl ganz original toskanisch. Wenn das Madrigal oder, wie es im 14. Jahrhundert zuerst heißt, Madriale auf die provenzalische Pastourelle zurückgeht, so hat es doch jedenfalls seinen Charakter sehr verändert, da es durchaus nicht mehr verliebte Abenteuer mit ländlichen Schönen berichtet; auch ist seine poetische Form eine überaus knappe Form (6—11 iambische Elfsilbler). Allerdings ist aber der Gegenstand des älteren Madrigals (bei Petrarca, Boccaccio, Sacchetti) durchaus Naturbetrachtung (Crescimbeni l. c. 183). Die Caccia ist zunächst wirklich eine Jagdszene und zwar als Kanon zweier Stimmen mit oder ohne eine fundamentierende Baßstimme. Die musikalische Faktur der Florentiner dieser Zeit frappiert zunächst dadurch, daß ganz offenbar der für die Pariser Schule fast ausnahmslos selbstverständliche Cantus prius factus fehlt, also die sukzessive Stimmenerfindung aufgegeben ist. Selbst in den Fällen, wo eine tiefere Stimme sich in langen Noten bewegt, ist dieselbe augenscheinlich nicht sowohl ein Cantus firmus als ein fundamentierender Baß. Daß kanonisch geführte Stimmen nicht nacheinander erfunden werden können, sondern fortgesetzt gleichzeitig auszuarbeiten sind, versteht sich ja von selbst. Aber diese Florentiner Kanons sind doch auch etwas ganz anderes als z. B. das Sumer is icomen in mit seiner viertaktigen Grundlage und konstanten Harmonie.

Ehe wir in die Betrachtung von Beispielen eintreten, ist ein Mißverständnis aus der Welt zu schaffen. Fr. Ludwig in seinem orientierenden Aufsatze »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« (Internat. Mus. Gesellsch., S.-B. IV. 1 [1902]) wundert sich in den Madrigalien der Florentiner über die »übermäßige Ausdehnung der einzelnen Zeilen durch tonfreudige Melismen, wie sie bei den

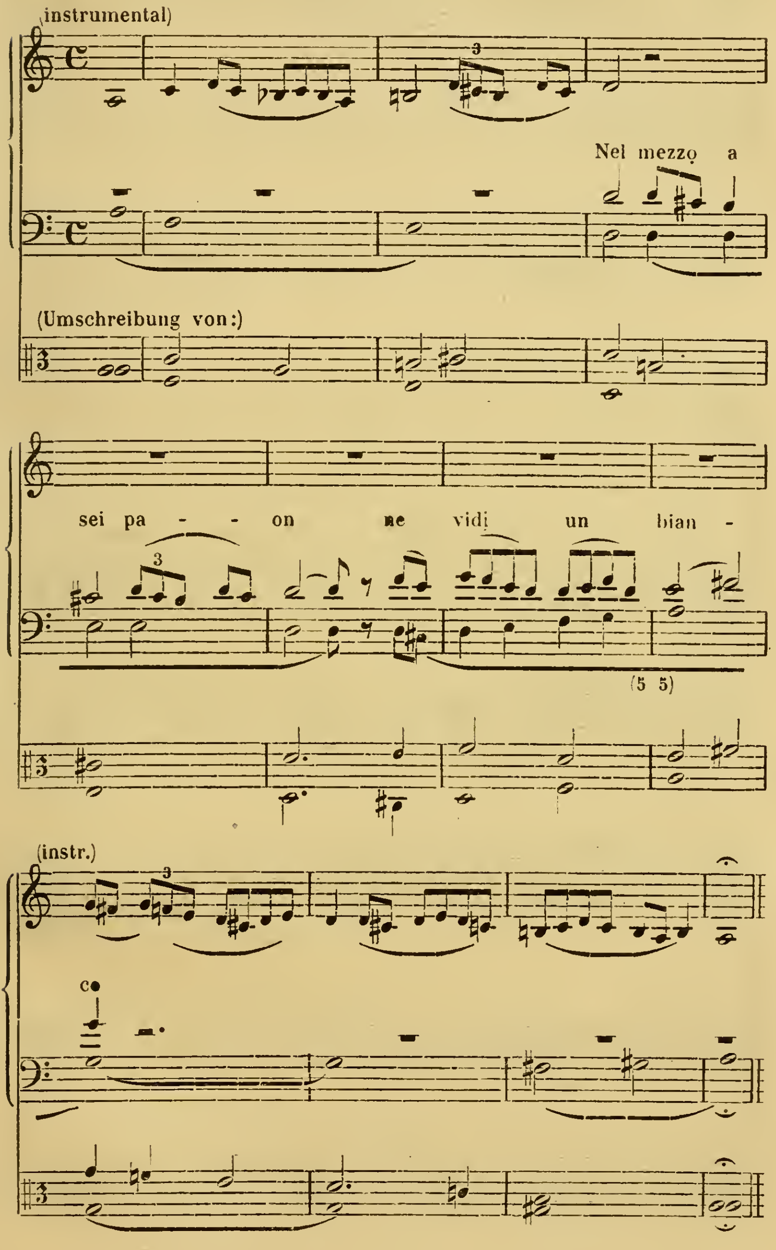
Franzosen in der weltlichen Kunst nie vorkommen« und zieht ein Witzwort Sacchettis an ‚lo dicea con molte note come se dicesse uno madriale'. J. Wolf macht zwar keine derartige Anmerkung, legt aber seinen Übertragungen der Stücke die Texte im sklavischen Anschluß an die Originalnotierung unter, wodurch das sich ergebende Notenbild doch so ausfällt, daß Ludwigs Bemerkung darauf zu passen scheint. Die Sachlage ist aber in Wirklichkeit eine ganz andere. Ich möchte auch Sacchettis Bemerkung ganz anders deuten, nämlich auf einen Schwall nicht direkt zur Sache gehöriger Worte, die das Gesagte etwa so umhüllen wie beim Vortrage eines Madrigals die instrumentalen Einleitungs-, Zwischen- und Schlußphrasen die gesungene Melodie. Auch das ‚noté' in Machaults ‚Ballades notées' (Wolf No. 23—25) dürfte auf etwas Ähnliches hinweisen (vgl. damit die Chansons balladées, bei denen die »langen Melismen« gänzlich fehlen). Ich habe schon mehrfach darauf hingewiesen, daß sogar Monodienotierungen des 13. Jahrhunderts nicht selten Elemente enthalten, die schlechterdings nur als instrumentale Vor-, Zwischen- oder Nachspiele verstanden werden können (vgl. S. 271). Für mehrstimmige Tonsätze hat neuerdings Stainers »Dufay and his contemporaries« (1898, mehrstimmige Tonsätze aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) eine große Zahl einwandfreier Belege gebracht (vgl. besonders die ausgeführten Vor-, Zwischen- und Nachspiele der Chansons von Cesaris S. 96 Charité S. 99 und Dufay S. 102, 105, 108, 113, 127 u. m., dazu aber auch die Beispiele in Stainers Early Bodleian Music und die Auswahl aus den Trienter Codices in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich). Der Gebrauch, die Instrumentaleinleitungen durch die Beischrift des ersten Buchstaben oder der ersten Silbe als zu dem folgenden Text gehörig zu bezeichnen, desgleichen Nachspiele durch Unterschrift der letzten Silbe, und Zwischenspiele teils rückwärts teils vorwärts bezogen, ist allen solchen Notierungen gemein und kann wohl zunächst irre führen. Daß aber nicht wirklich eine Vorausschickung oder Nachschickung endloser Gesangskoloraturen gemeint sein kann, lehrt eine eingehende Betrachtung der Faktur ganz evident.

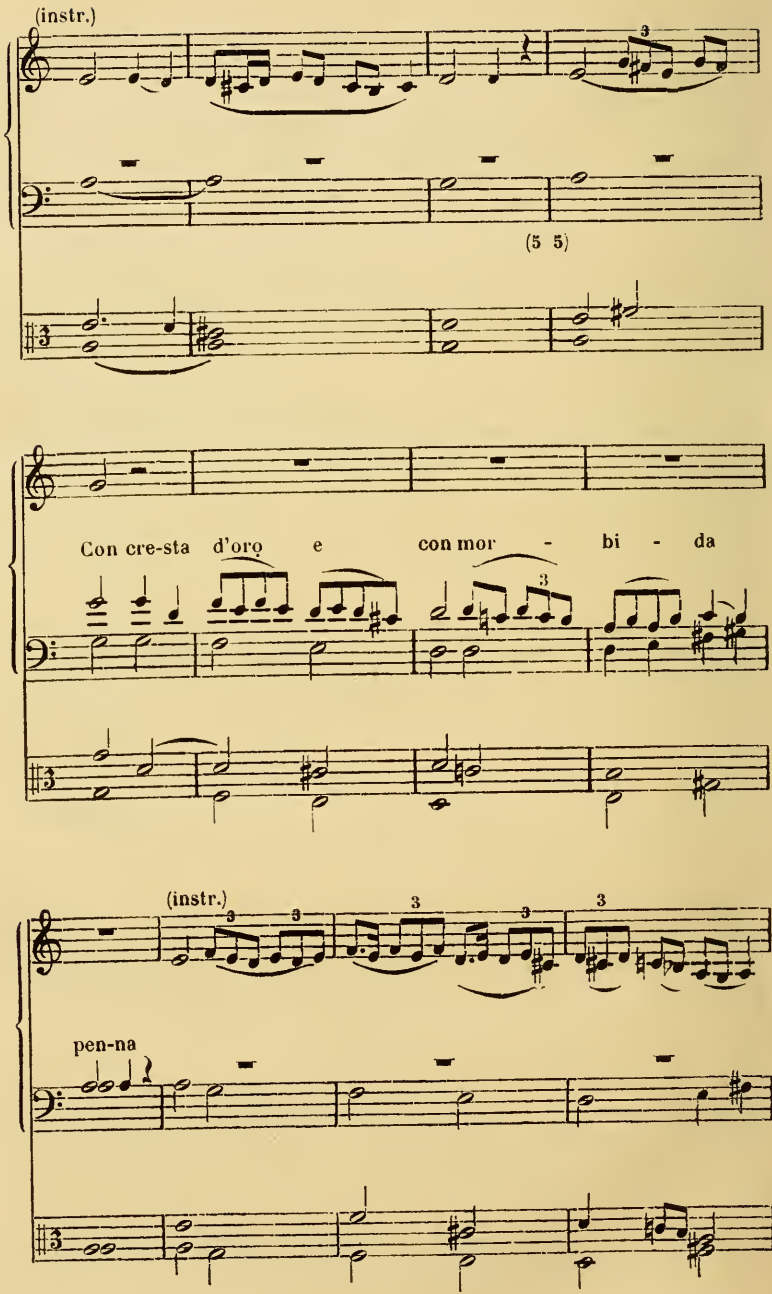
Übrigens hat uns die Musiklehre des gerade dieser Zeit (14. Jahrh.) angehörigen Johannes de Grocheo wenigstens den Namen überliefert, den die Violaspieler dem Nachspiele gaben (Modus). Der Cantus coronatus, dem Grocheo speziell solche Nachspiele zuschreibt, ist vielleicht gar das Madrigal (?), da seine Zeilenzahl auf »7 oder so herum« normiert wird. Wie dem auch sei, jedenfalls lehrt ein unbefangener Blick auf die Madrigale der ältesten Florentiner, daß wir hier vor einer reich entwickelten, Instrumentalmusik mit Vokalmusik kombinierenden Form stehen, deren Existenz man für eine

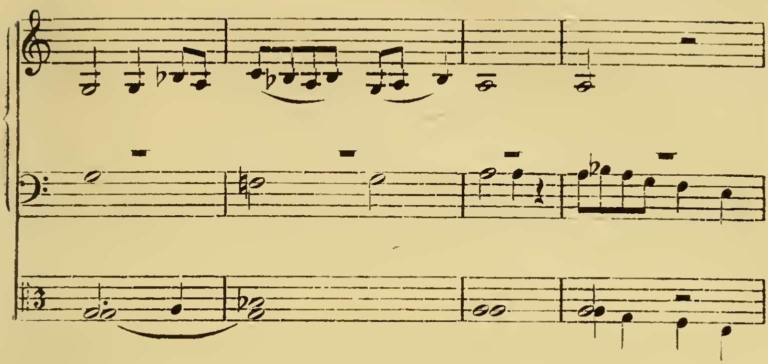
so frühe Zeit nicht geahnt hat. Ob die Unterstimme überhaupt für Gesang gemeint ist, scheint mir fraglich, wenn auch nicht geradezu unmöglich. Um das Notenbild unserer heutigen Gewöhnung näher zu bringen, verkürze ich die zum Teil bereits von Wolf in seinen Übertragungen auf die Hälfte verkürzten Werke noch weiter und ersetze die Brevis durch 𝅗𝅥 bzw. 𝅗𝅥., so daß die Stücke in bequem zu lesenden $^2/_4$ (𝄵), $^3/_4$, $^6/_8$ oder $^9/_8$-Takten sich präsentieren. Ihnen irgendwelches altertümliches Aussehen durch die Notierung zu lassen, sehe ich keinerlei Grund ein.
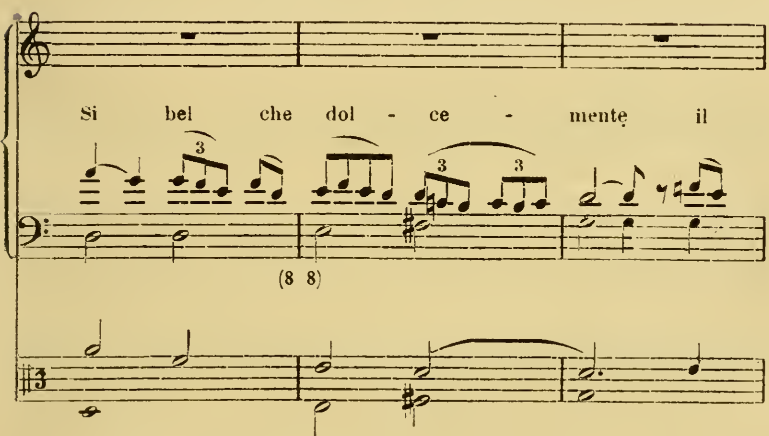
Als ältester Madrigalienkomponist hat Pietro Casella, der Freund Dantes zu gelten, der vor Dante starb, da ihm Dante in Purgatorio ein Denkmal gesetzt hat (vgl. C. Perinello »Casella«, 1904); doch ist von seinen Kompositionen nichts erhalten. Ebenfalls noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gehört aber Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia), Organist der Hauptkirche von Florenz, später in Dienst von Mastino II della Scala (1329—1351) zu Verona, der daher für uns der erste Repräsentant der neuen Kunst sein muß. Hier folgt, entnommen aus J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation usw. II. S. 61 ff. sein Madrigal vom weißen Pfau, der durch seinen eintönigen Gesang das Mißfallen seiner sechs bunten Genossen erregt, ihnen aber durch seine Schönheit imponiert, als er ein Rad schlägt und die Schwingen schleift. Ein flüchtiger Blick schon lehrt, daß wir hier einer neuen Kunst gegenüberstehen; in der gesamten älteren Literatur wird man vergebens nach einem Stück suchen, das so bestimmt auf harmonischer Basis ruht, so planvoll über die Harmoniebewegung disponiert. Schlüsse bzw. Halbschlüsse werden gemacht auf *d*, *g*, *a*, *g*, *d*, *a*, *d*, *g*(♭), *a*(♯), *g*(♮), *d*, *d*, *g*(♭), *d*, *a*(♯), *d*, *f*, *a*(♯), nur zweimal (Takt 15 und Takt 4 des $^3/_2$-Teils) kommt das für den alten Stil so selbstverständliche Auseinanderlaufen aus der Terz in Quinte $\begin{pmatrix} cis & d \\ a & g \end{pmatrix}$ vor, da aber mit einer Ausnutzung für eine Spannungswirkung, die auch heute noch ebenso möglich ist. Die noch vorkommenden wenigen anfechtbaren Parallelen sind, wie meine Herausstellung der schlichten Grundlage ausweist, nur zufälliges Ergebnis der auffallend gewandten Figuration; nur die Quinten Takt 15—16 und die Oktaven Takt 35—36 sind Überreste alter Gewöhnung, genügen aber durch die Pausen in einer bzw. beiden Stimmen doch auch noch den Vorschriften des Anonymus 5 (Coussemaker I).
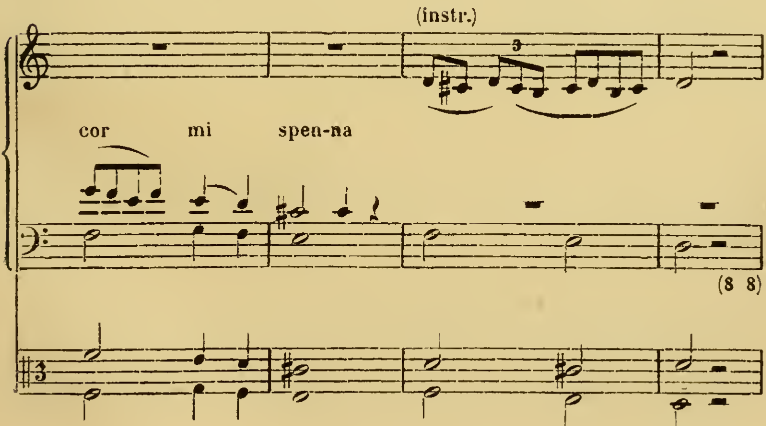
Madrigal (»Der weiße Pfau«) von Johannes de Florentia (ca. 1330).

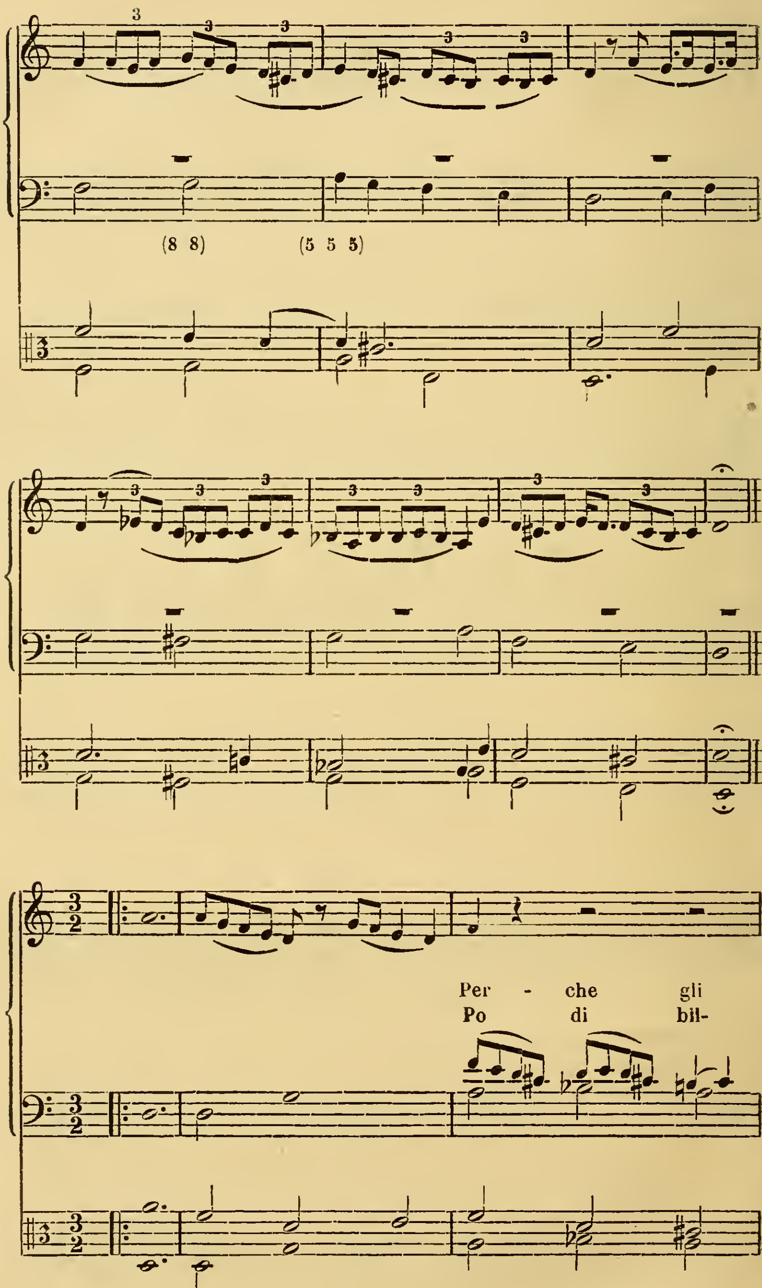


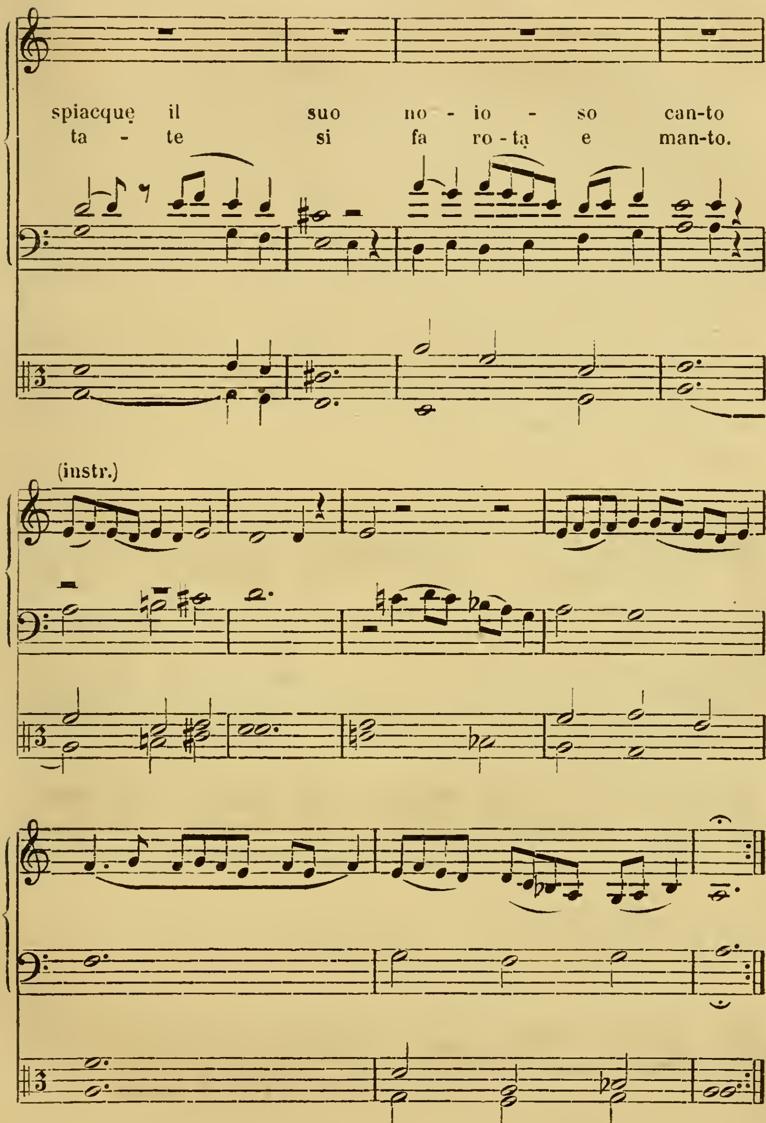

(instr.)
(5 5)
Con cre-sta d'oro e con mor - bi - da
(instr.)
pen-na




Si bel che dol - ce - mente il
(8 8)


(instr.)
cor mi spen-na
(8 8)

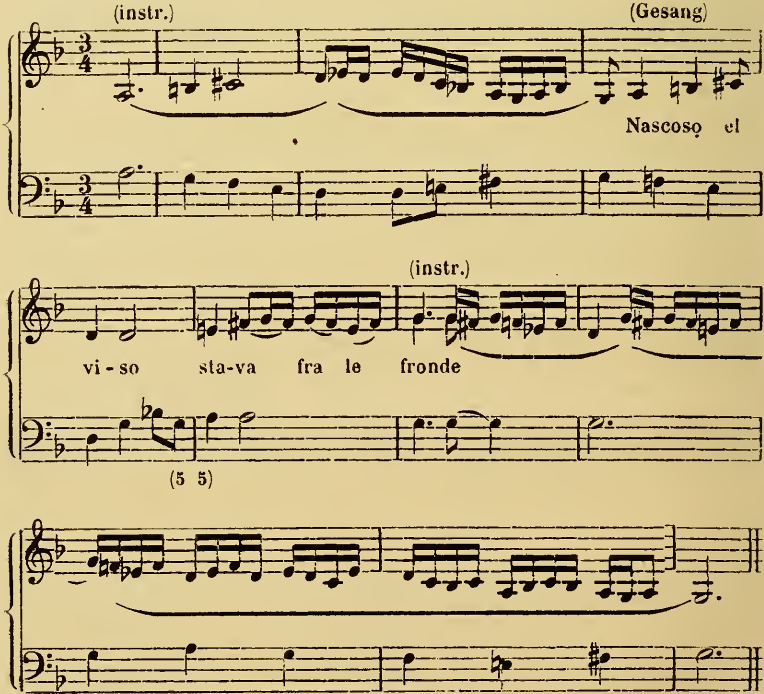

(8 8)
(5 5 5)
Per - che gli
Po di bil-



Durch die von mir durchgeführte deutliche Herausstellung der instrumentalen Partien sind die übermäßigen Melismen verschwunden und erscheint die Deklamation schlicht, beinahe syllabisch. Es wäre keine verlorene Mühe, den Satz wie er da ist als eine Generalbaß-notierung zu behandeln und entsprechend der 300 Jahre (!) späteren

Praxis zu ergänzen — er könnte sich getrost neben den Nuove musiche des 17. Jahrhunderts sehen lassen!

Aber weder ist dieses Madrigal eine vereinzelt dastehende Leistung des Magister Johannes, noch steht dieser vereinzelt mit seinen Leistungen in jener Zeit da. Wolf teilt noch zwei seiner Madrigale mit; das allerdings mit seiner (wiederholten) Reimsilbe be, be (bäh!) etwas hypernaive »Weiße Lamm« (Intern. M. G. S.-B. III, S. 633) steht noch etwas mehr auf dem Boden der alten Kunst (vielleicht mit Absicht), dagegen ist das reizende Madrigal »Das badende Mädchen« (Nascoso el viso, Gesch. der Mens. Not. No. 39) bis auf ein paar sicher mangelhaft überlieferte Stellen durchaus auf der gleichen Höhe und interessiert noch ganz besonders durch Ökonomie des motivischen Aufbaues sowohl in den instrumentalen als den gesungenen Partien, wie schon gleich der Anfang erkennen läßt:
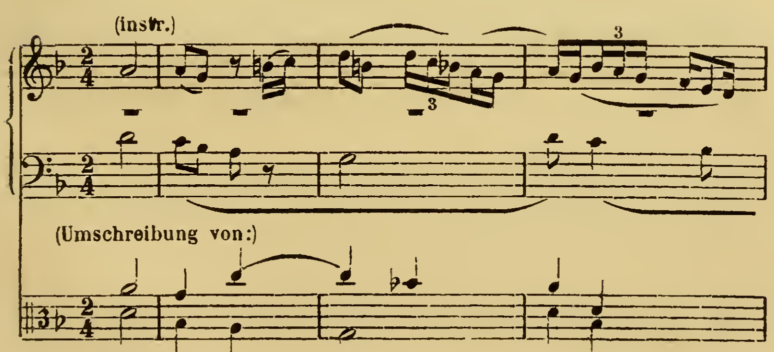


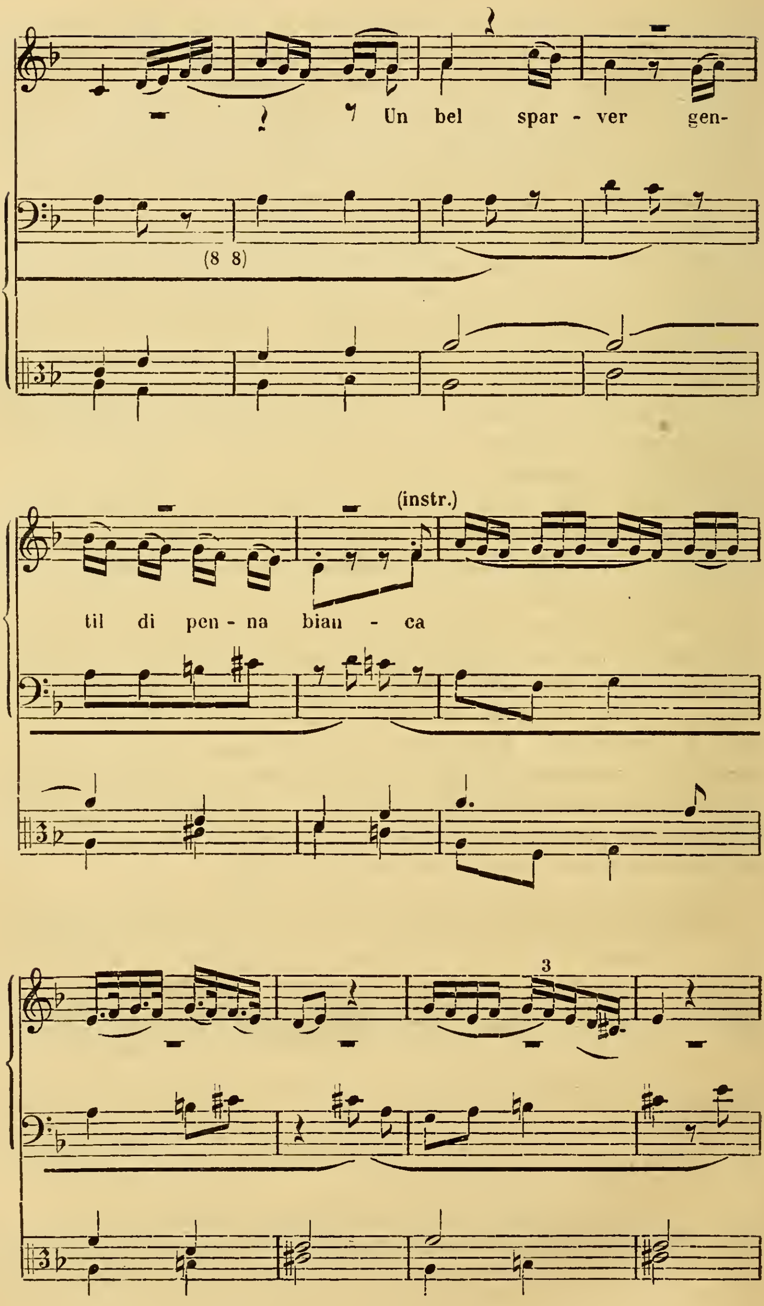
Ich kenne nichts in der gleichzeitigen Literatur, was auf dieser Höhe einer freien künstlerischen Erfindung stände. Wolf ist ganz gewiß nicht auf dem rechten Wege, wenn er diese Kunst-

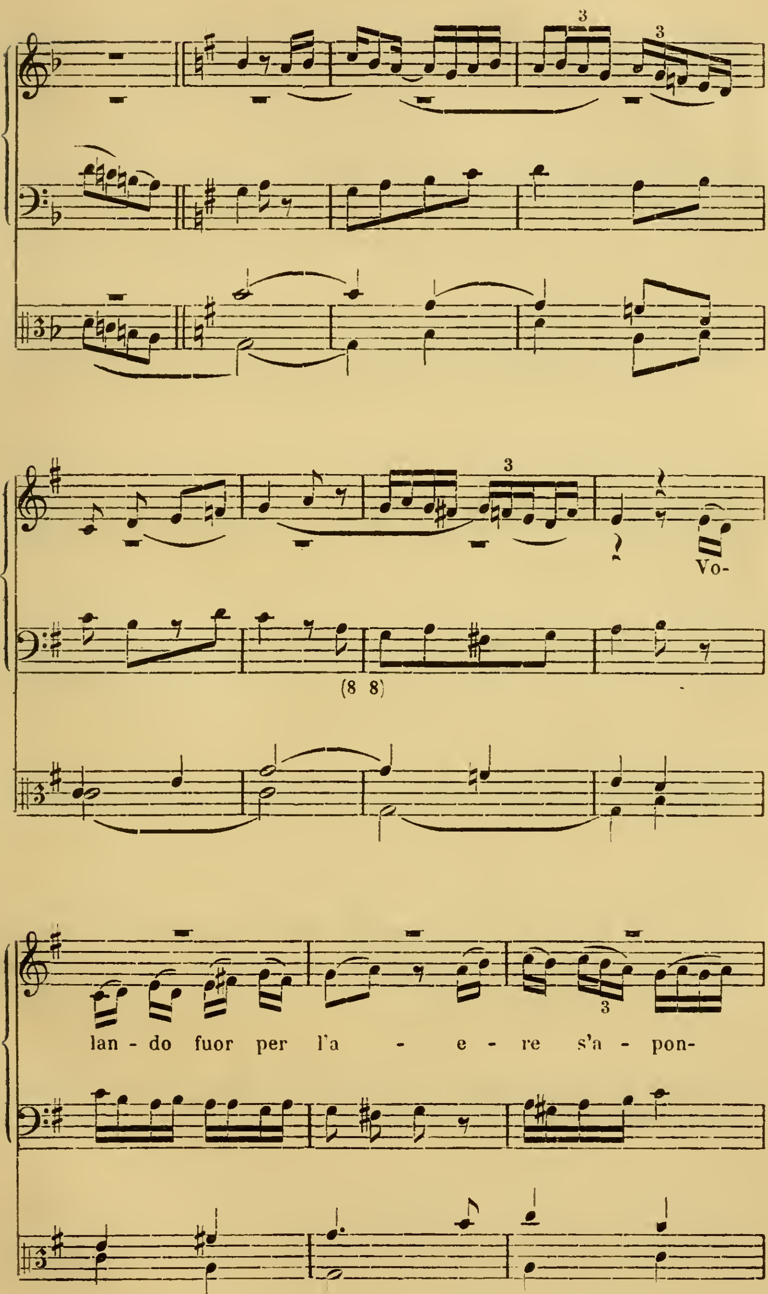
praxis von der Pariser des angehenden 14. Jahrhunderts abhängig macht. Nur das Umgekehrte hat die Wahrscheinlichkeit für sich: hier in Florenz ist die Wurzel der französischen Ars nova, die aber Zeit braucht, ehe sie es den Florentinern nachtun kann. Die Proben sind gewiß geeignet, das Verlangen zu wecken, mehr von den Kompositionen dieses Meisters kennen zu lernen (erhalten sind 17 zweistimmige und 4 dreistimmige Madrigale).

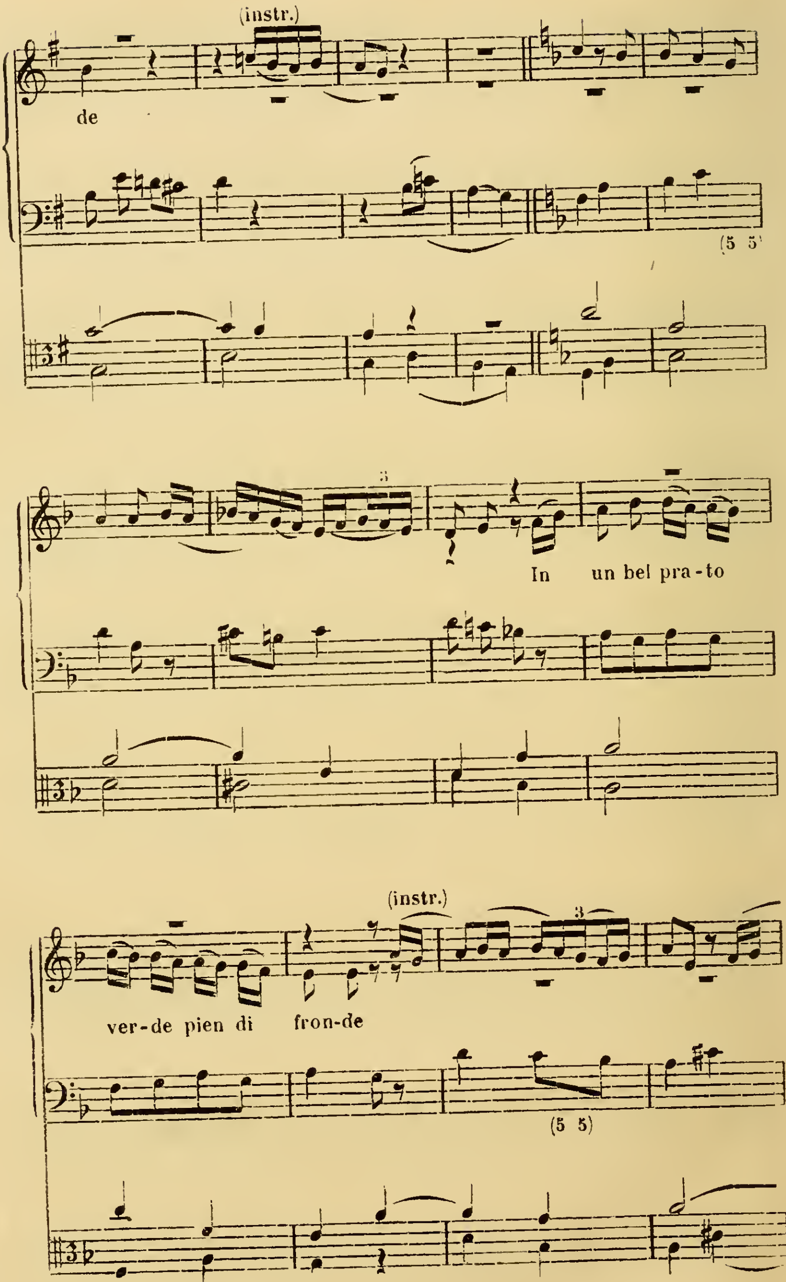
Aber dem Namen des Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia) gesellen sich im Laufe des 14. Jahrhunderts eine ganze Reihe anderer Florentiner und anderweiter mittel- und oberitalischer Meister: Jacobus de Bononia (Jacopo da Bologna), Ghirardellus de Florentia, Laurentius de Florentia, Donatus de Florentia, Bartholomaeus de Padua, Franciscus caecus de Florentia (Francesco Landino, gest. 1397), Gratiosus de Padua u. a., von denen Hunderte von zwei- und dreistimmigen Tonsätzen in den Handschriften Florenz Pal. 87 (Squarcialupis Sammlung), Florenz Panciat. 26, Paris f. lat. 568, Paris f. franc. nouv. acqu. 6771 und London Br. M. add. MS. 29987 und einigen anderen minder wichtigen erhalten sind (sämtlich beschrieben in J. Wolfs Gesch. der Mensuralnotation). Zunächst folge hier noch das Madrigal »Der weiße Falke« von Jacopo da Bologna, dessen Kunst offenbar derjenigen des Giovanni da Cascia am nächsten steht. Auch in diesem Stücke kommen noch einige zufällige Parallelen vor, aber die Grundlage ist rein, und die Harmoniebewegung steht durchaus als selbständiger Faktor neben der melodischen Gestaltung. Keine der beiden Stimmen kann als nachkomponiert angesehen werden, vielmehr tritt mehrfach sogar ein gegenseitiges Ablösen derselben hervor. Noch deutlicher als bei Giovanni da Cascia unterscheiden sich (besonders in dem $^2/_4$-Teile) die instrumentalen Partien von den gesungenen.
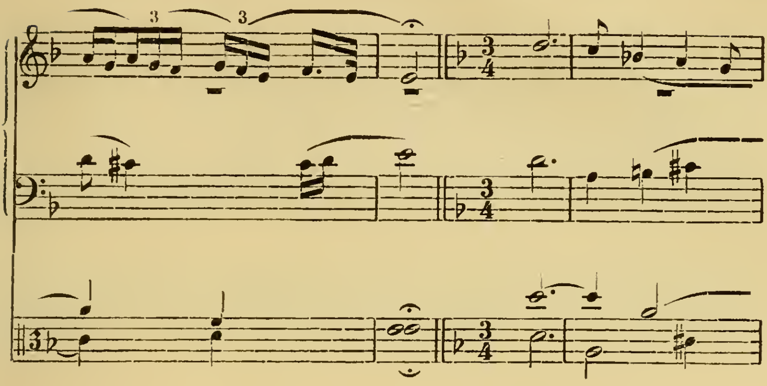
Madrigal (»Der weiße Falke«) von Jacobus de Bononia.

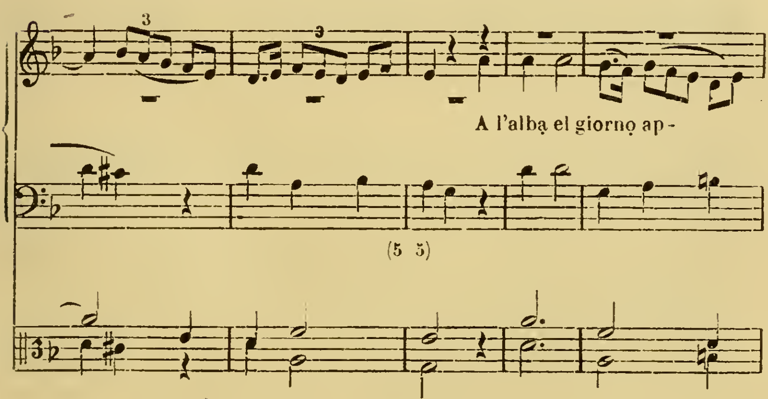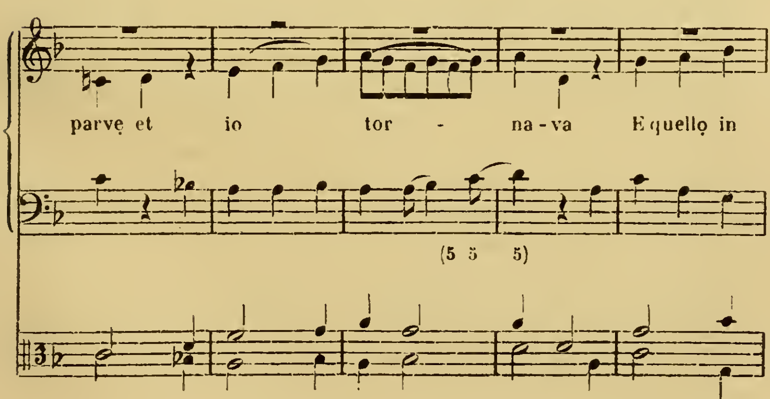



Un bel spar - ver gen-
(8 8)
(instr.)
til di pen - na bian - ca
3

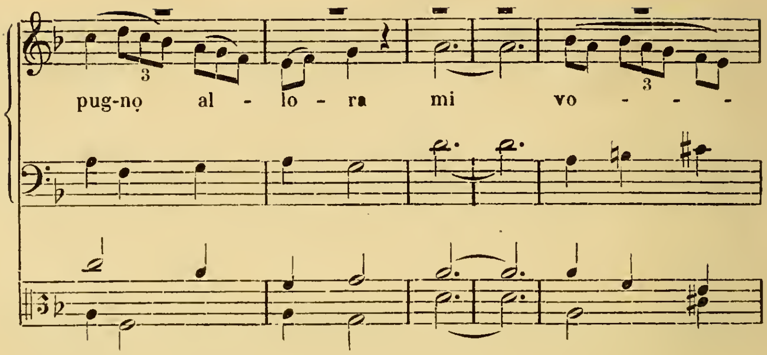

Vo-
(8 8)
lan - do fuor per l'a - e - re s'a - pon-
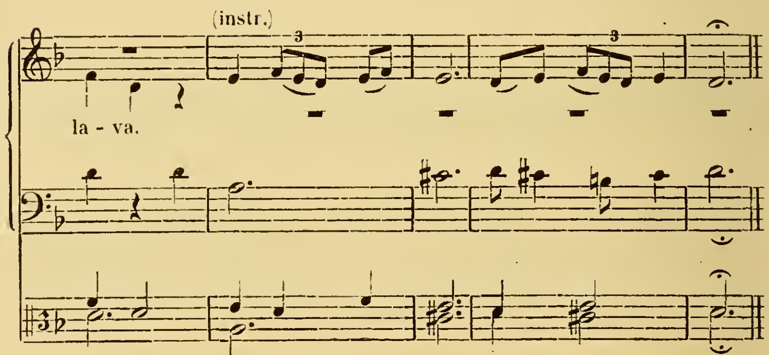

(instr.)
de
(5 5)
In un bel pra-to
ver-de pien di fron-de
(instr.)
(5 5)




A l'alba el giorno ap -
(5 5)

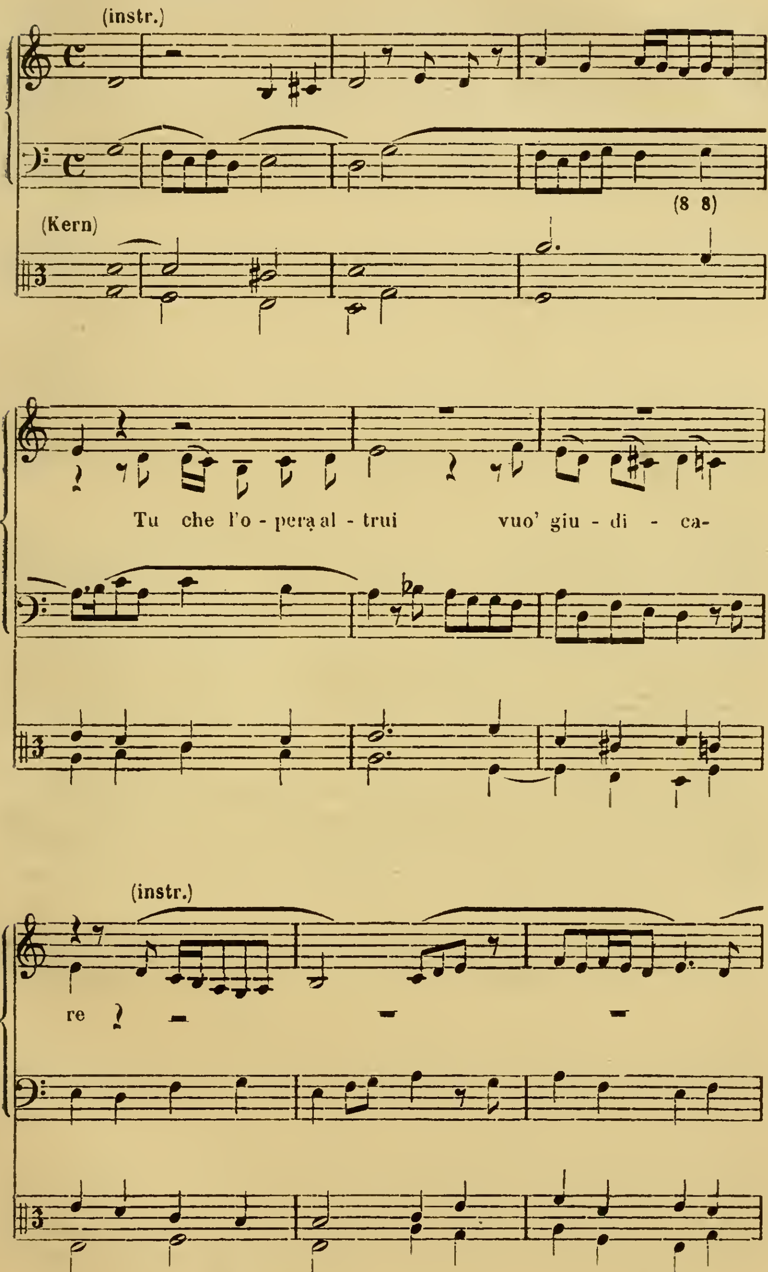

parve et io tor - na - va E quello in
(5 5 5)

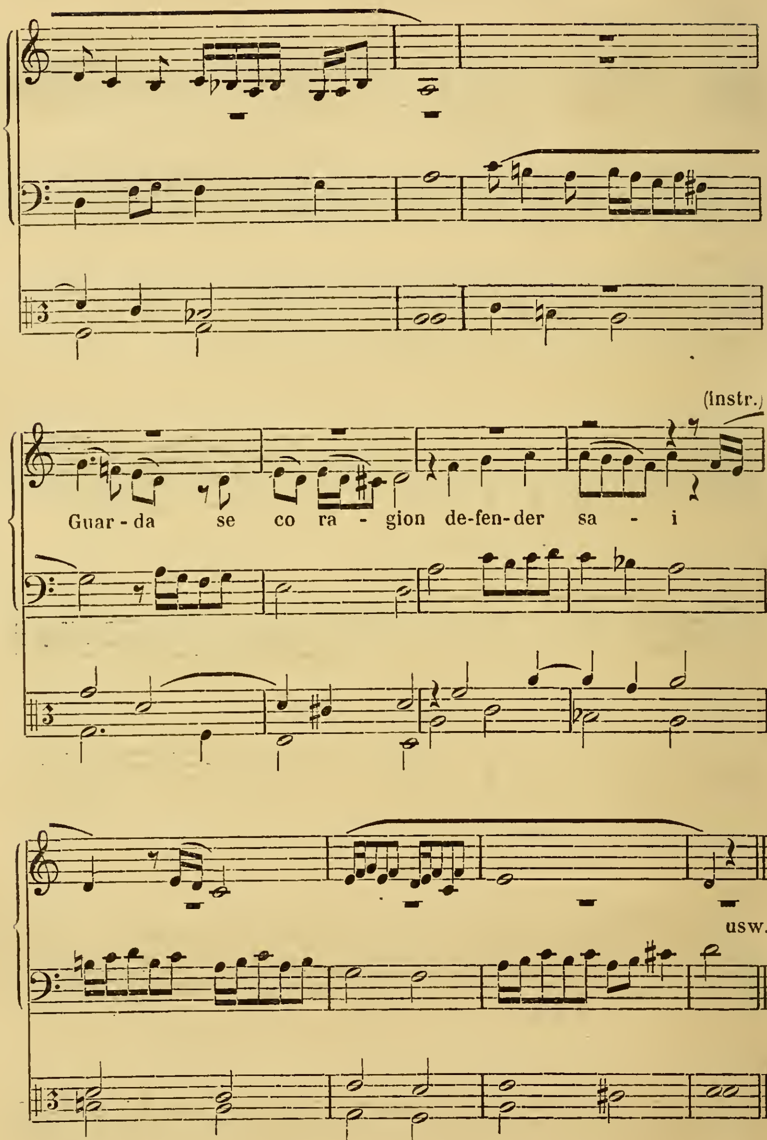




Leider ist es ja ausgeschlossen, hier durch eine größere Auswahl von vollständigen Tonsätzen einen genügenden Begriff von der historischen Bedeutung dieser Florentiner Madrigalienkomposition zu geben; doch wird jedermann leicht durch Anwendung des von mir an den obigen Beispielen gezeigten Verfahrens der Scheidung der instrumentalen Partien von den gesungenen und Reduktion der Notenwerte (⧦ = 𝅗𝅥) aus J. Wolfs Publikation sich des weiteren von derselben überzeugen können. Daß auch Francesco Landino, der lange allein genannte Vertreter des Florentiner Trecento, mit seinen Madrigalien durchaus noch auf demselben Boden mit Giovanni da Cascia steht, mag wenigstens eine kurze Probe beweisen, der Anfang seiner ernsten Mahnung an die Kunstrichter (Tu che l'opera altrui vuo' giudicare), welche zugleich zeigt, wieweit das Madrigal allmählich von der Beschränkung auf ländliche Naturbetrachtung abkam (mit seinen Chansons steht Landino dagegen unverkennbar auf dem Boden des Fauxbourdon, d. h. in einer Linie mit den französischen und niederländischen Komponisten der Epoche nach Vitry:

Francesco Landino.
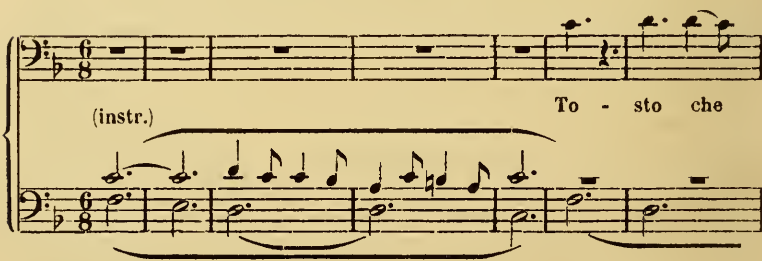




Ubrigens hat bereits Fétis, der vielgeschmähte, mit scharfem Blick die Vortrefflichkeit des Stils des Johannes de Florentia erkannt; er teilt (Hist. gén. V. 308) seine dreistimmige Kanzone »Quando amor gli occhi rilucenti e belli« mit und sagt sehr treffend:
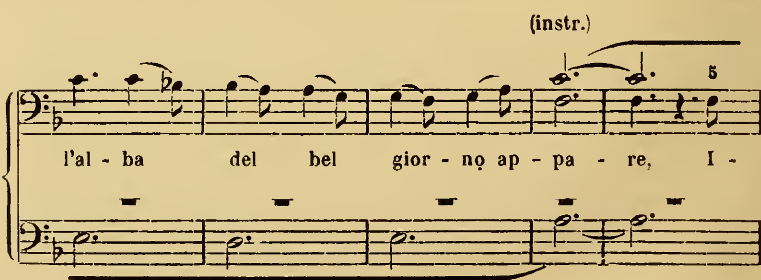
»Guillaume de Machau, qui fut le musicien français le plus celèbre de la même époque, ne montre par autant d'habilité.« Eine eingehendere Beschäftigung Fétis' mit den Florentinern, die er nach dem Pariser Cod. f. ital. 568 ziemlich vollzählig aufzählt, scheiterte jedenfalls an der Notierung. Er erkennt aber schon aus zwei Stücken, deren Entzifferung ihm gelang, die hohe Bedeutung derselben, bezeichnet Florenz geradezu als ‚berceau de la musique moderne', und stellt in bestimmtester Weise die Entwicklung des kontrapunktischen Stils aus einer Vervollkommnung des französischen Déchant in Abrede.
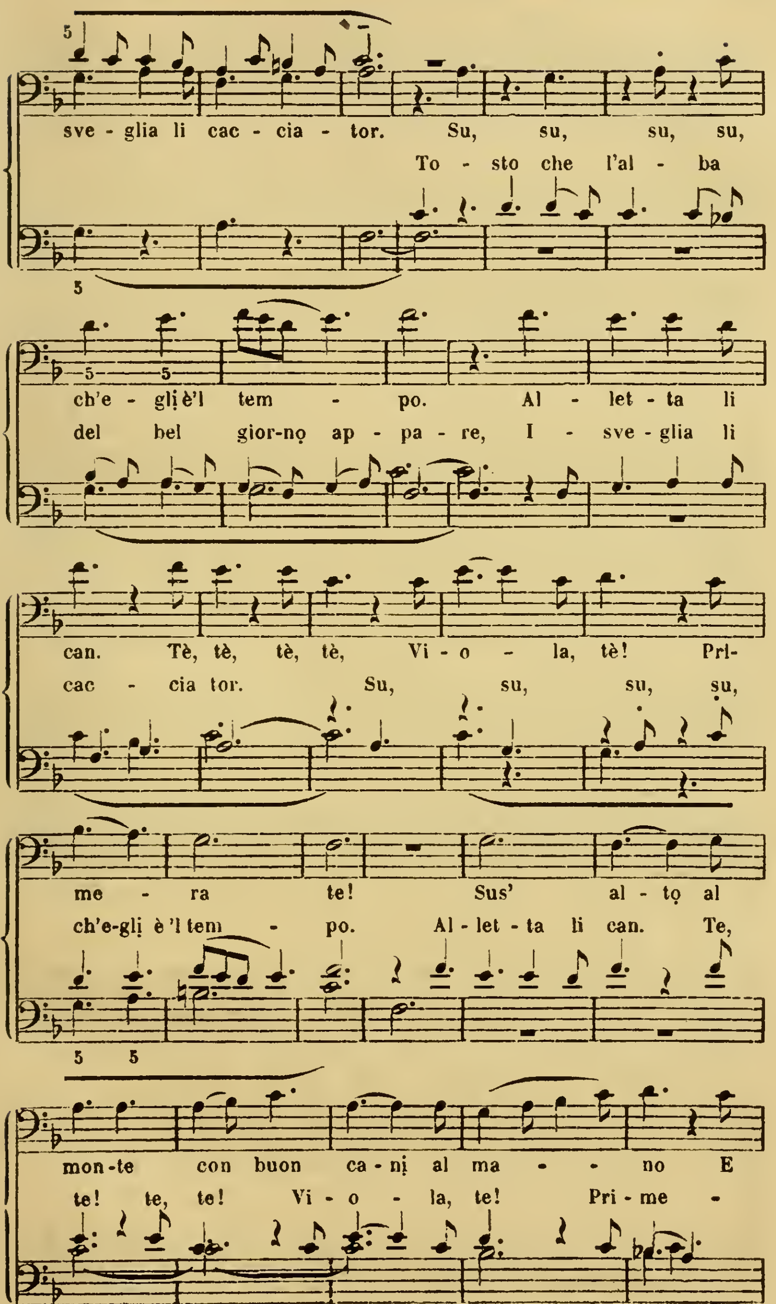
Auch von der zweiten der durch die Florentiner Trecentisten geschaffenen neuen Kunstform, der vor Wolfs Veröffentlichung noch ganz im Dunkel liegenden Caccia, müssen wir wenigstens ein Beispiel bringen. Mit dem Ochetus oder Hoquetus der Pariser Schule hat die Caccia nichts zu tun (der Ochetus ist nur eine Manier, sozusagen das Gegenteil der »stimmigen Brechung«; während nämlich bei der stimmigen Brechung eine Stimme durch Hinundherspringen zwei Stimmen vorstellt, verteilt der Ochetus den Gang einer einzigen Stimme an zwei), ist vielmehr eine nach dem Inhalte der ihr ursprünglich allein eigenen Dichtungen benannte Form kanonischer Schreibweise, also zuletzt identisch mit der Rota, aber offenbar durchaus bodenständig italienisch. Vielleicht ist es sogar direkt geboten, die Caccia als einen Seitensproß des Madrigals zu bezeichnen, dessen unterscheidende Merkmale längerer Text und kanonische Führung sind, aber stets nur zwischen zwei Stimmen, eventuell mit einer fundamentierenden dritten Stimme, die dann wohl nachkomponiert ist. Aber auch diese nachkomponierte dritte Stimme weist dann nicht auf die Pariser Schule, da sie regelmäßig die Lage hat, welche in den mehrstimmigen Sätzen der Pariser Schule den Cantus prius factus in Anspruch nimmt, nämlich die der Unterstimme (Tenor). Die ganze Praxis der Florentiner ist eben von Grund aus von der Pariser verschieden und sicherlich ganz selbständig von der instrumentalen Begleitung der Troubadourgesänge aus allmählich erwachsen. Die Kanons der französisch-niederländischen Ars nova, wie sie besonders im 15. Jahrhundert in immer komplizierteren Formen hervortreten, laufen aber zweifellos nicht auf die Rondelli der französischen Schule zurück, sondern auf die italienischen Cacce, wie schon aus dem Terminus »chasser« für die kanonische Imitation einer einfach notierten Stimme im 15. Jahrhundert hervorgeht. Man wird sich daher bequemen müssen, dem ‚Sumer is icomen in' eine Sonderstellung zu belassen und dasselbe aus der zusammenhängenden Geschichte des künstlich imitierenden Stils auszuscheiden. Allerdings kann es aber als offene Frage behandelt

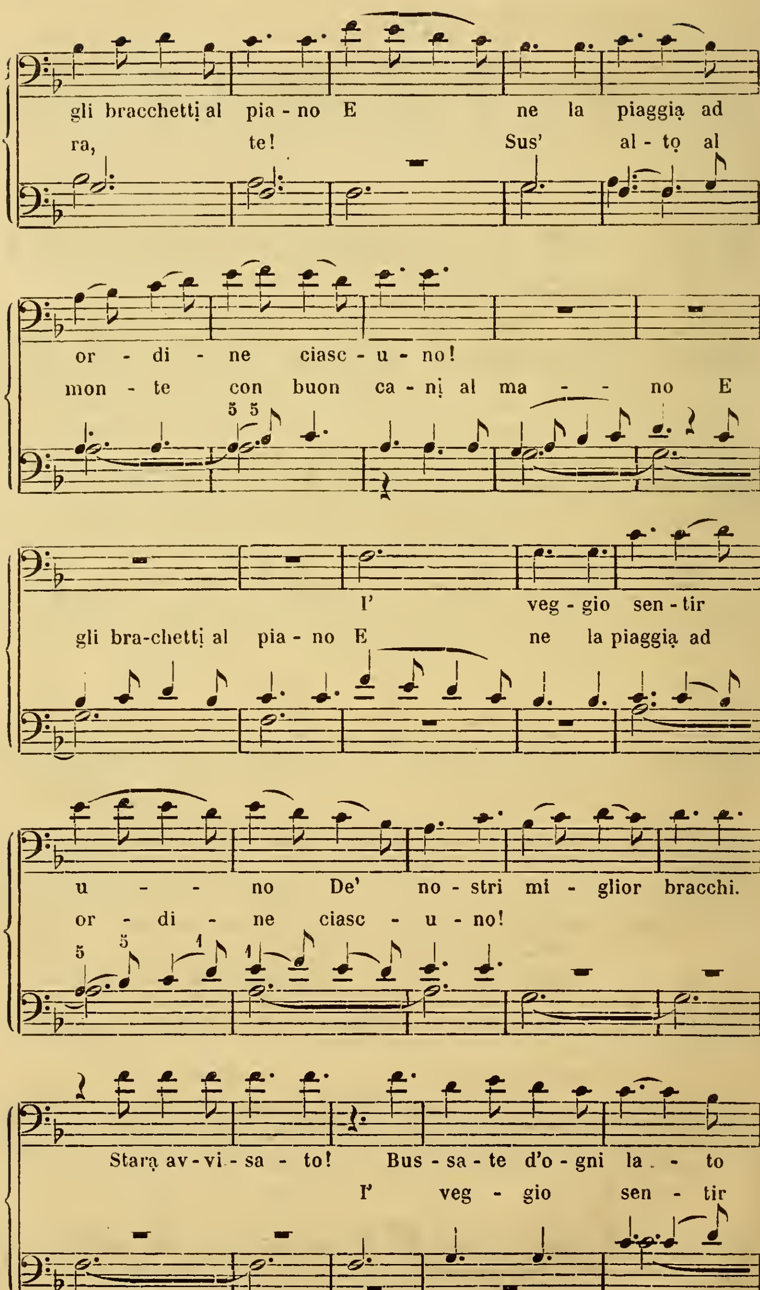
werden, ob das Bekanntwerden dieser Ausnahmsleistung etwa auf die Entstehung der Caccia gewirkt hat. Wieweit die Existenz der Caccia zurückdatiert werden muß, ist nicht genau zu bestimmen, doch steht dieselbe bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts in reichem Flor, und sind uns Caccie von Jacopo da Bologna (einem Zeitgenossen des Johannes de Florentia), von Landino und vielen anderen erhalten. Eine Sammlung von Caccia-Texten gab 1896 Carducci heraus (Cacce in rime). Die folgende Caccia des bestimmt vor 1400 gestorbenen Ghirardellus de Florentia entnehme ich J. Wolfs Auswahl; daß sie ein berühmtes Stück war, beweist ihre Überlieferung in vier Handschriften, und sie muß in der Tat auch heute noch Staunen erregen durch ihre lebensvolle Faktur. Der Kanon ist zufolge des weiten Abstandes oder Nachahmung (6 Takte) kaum eine Fessel. Der Stil ist zwar etwas quintenseliger als der des Giovanni da Cascia und steht dem der französischen Ars nova näher, mangelt aber nicht kräftiger Harmoniebewegung. Die Unterscheidung instrumentaler und vokaler Partien ist evident, im zweiten Teile, nachdem der Hirsch gestellt ist, tritt sogar unverkennbar lautes Hörnergetön in Aktion, wie der Text bestätigt.
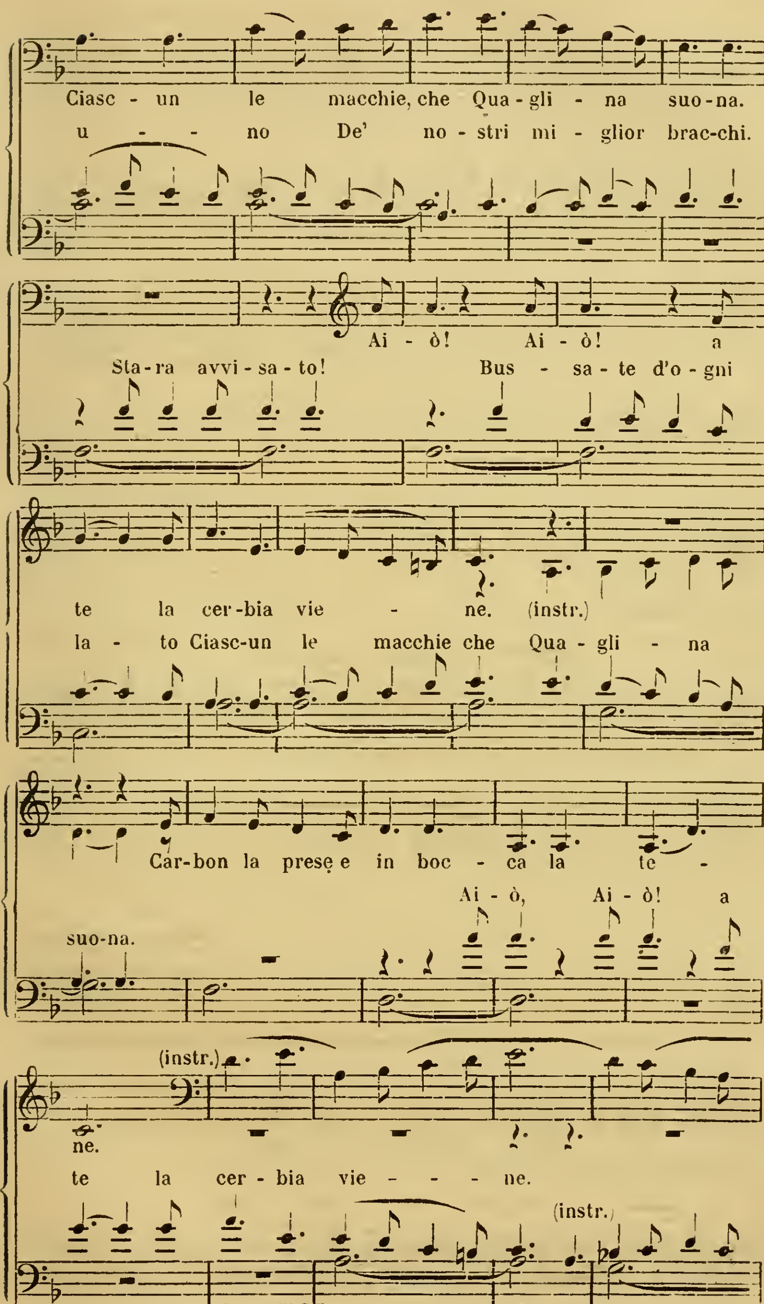
Caccia von Ghirardellus de Florentia.
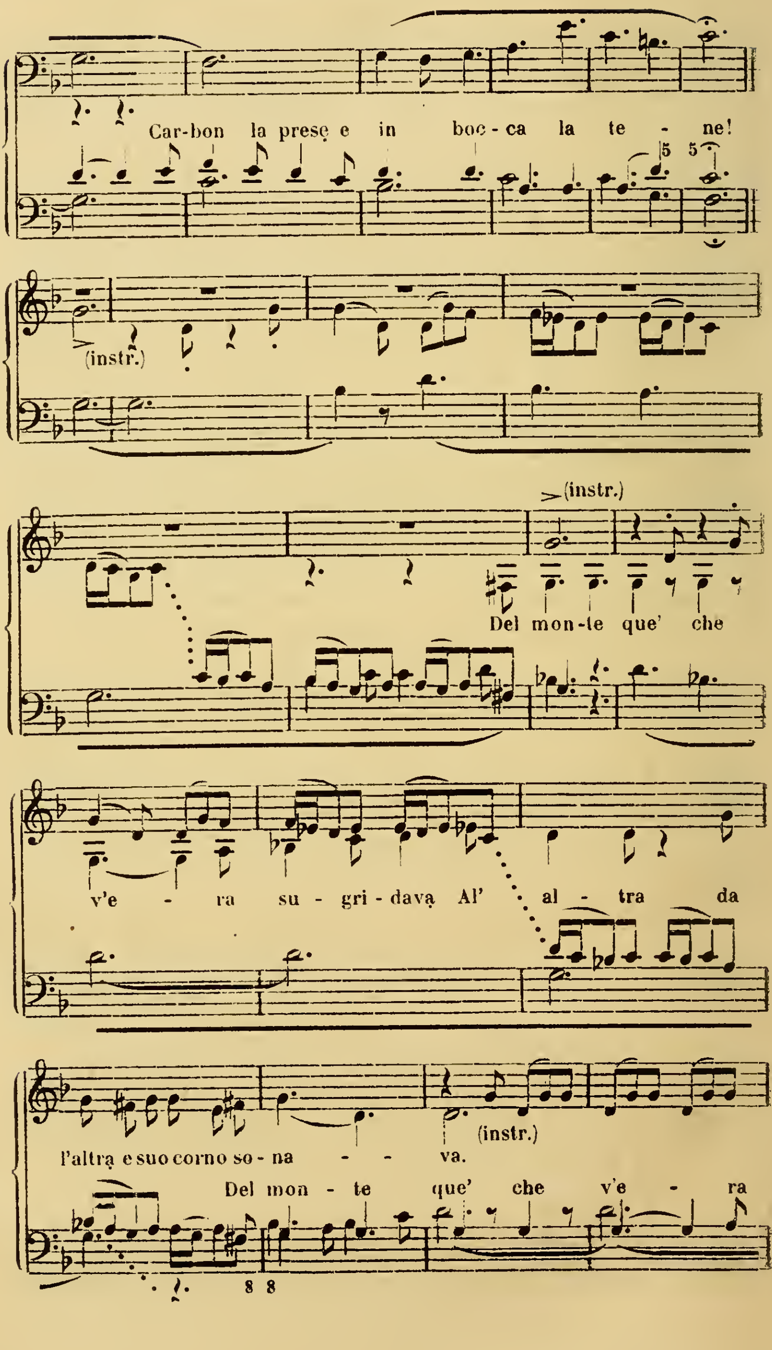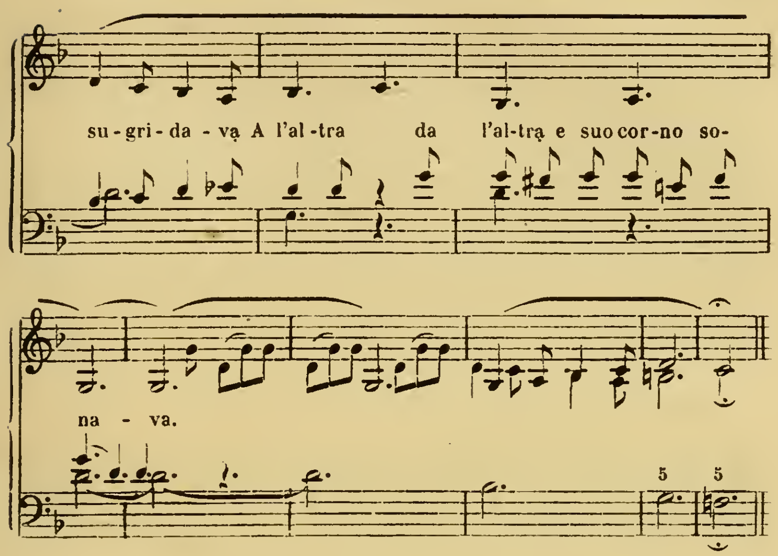





sve - glia li cac - cia - tor. Su, su, su, su,
To - sto che l'al - ba
ch'e - gli è'l tem - po. Al - let - ta li
del bel gior-no ap - pa - re, I - sve - glia li
can. Tè, tè, tè, tè, Vi - o - la, tè! Pri-
cac - cia tor. Su, su, su, su,
me - ra te! Sus' al - to al
ch'e-gli è 'l tem - po. Al - let - ta li can. Te,
mon-te con buon ca - ni al ma - - no E
te! te, te! Vi - o - la, te! Pri - me -

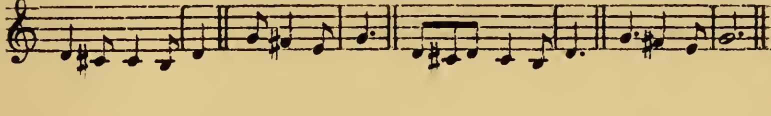

gli bracchetti al pia - no E ne la piaggia ad
ra, te! Sus' al - to al
or - di - ne ciasc - u - no!
mon - te con buon ca - ni al ma - - no E
I' veg - gio sen - tir
gli bra-chetti al pia - no E ne la piaggia ad
u - - no De' no - stri mi - glior bracchi.
or - di - ne ciasc - u - no!
Stara av - vi - sa - to! Bus - sa - te d'o - gni la - - to
I' veg - gio sen - tir


Ciasc - un le macchie, che Qua - gli - na suo - na.
u - - no De' no - stri mi - glior brac-chi.
Ai - ò! Ai - ò! a
Sta - ra avvi - sa - to! Bus - sa - te d'o - gni
te la cer - bia vie - ne. (instr.)
la - to Ciasc-un le macchie che Qua - gli - na
Car-bon la prese e in boc - ca la te -
Ai - ò, Ai - ò! a
suo-na.
(instr.)
ne.
te la cer - bia vie - - - ne.
(instr.)


Car-bon la presẹ e in boc - ca la te - ne!
(instr.)
(instr.)
Del mon-te que' che
v'e - ra su - gri - davạ Al' al - tra da
l'altrạ e suo corno so - na - - va.
(instr.)
Del mon - te que' che v'e - ra
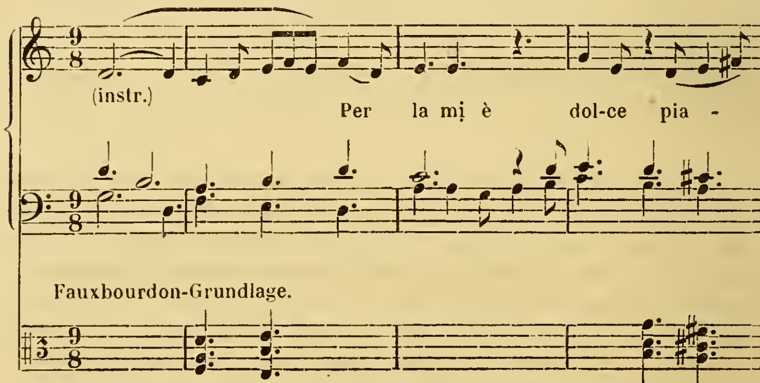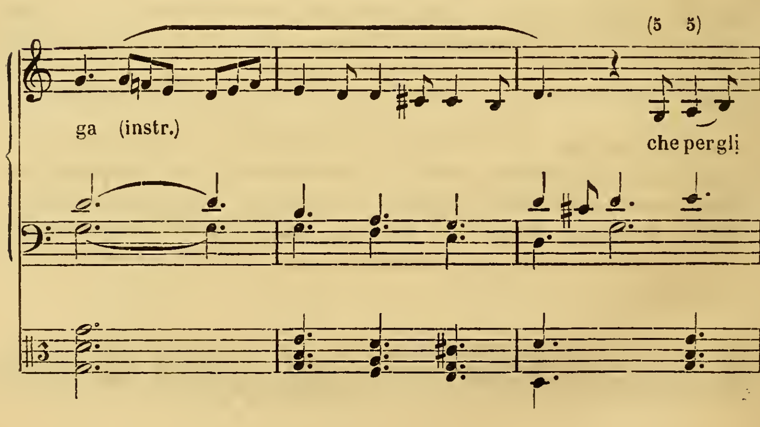


In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hat sich offenbar ein starker Austausch der Errungenschaften der Florentiner und der Pariser Schule vollzogen und zwar hat dabei Frankreich von Italien die Vermannigfaltigung der Mensurverhältnisse übernommen (mit Abstreifung des entbehrlichen Ballastes zu vieler Notenformen) und Italien von Frankreich die an den Fauxbourdon anlehnende dreistimmige Setzweise. Damit geht aber das unterscheidende Neue des Florentiner Stils schnell wieder unter. Die folgende Kanzone Landinos mag belegen, in welchem ausgedehntem Maße diese Assimilierung stattgefunden hat. Kaum ist überhaupt noch etwas von der frisch gewagten freien Erfindung der Stimmen zu spüren, wie wir sie in den Madrigalien fanden, und wie mit Bleigewichten hängen sich die beiden Unterstimmen mit ihrem stereotypen $\begin{smallmatrix}6..8\\3..5\\1..1\end{smallmatrix}$ unter die Melodie. Die Melodie der Oberstimme — die Oberstimme ist bei den Florentinern des 14. Jahrhunderts mit Ausnahme der Caccia stets eigentlichen Melodie — kapriziert sich aber bereits in sehr auffallender Weise auf die den Chansons der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so unentbehrlichen Schlußformeln über die Unterterz:

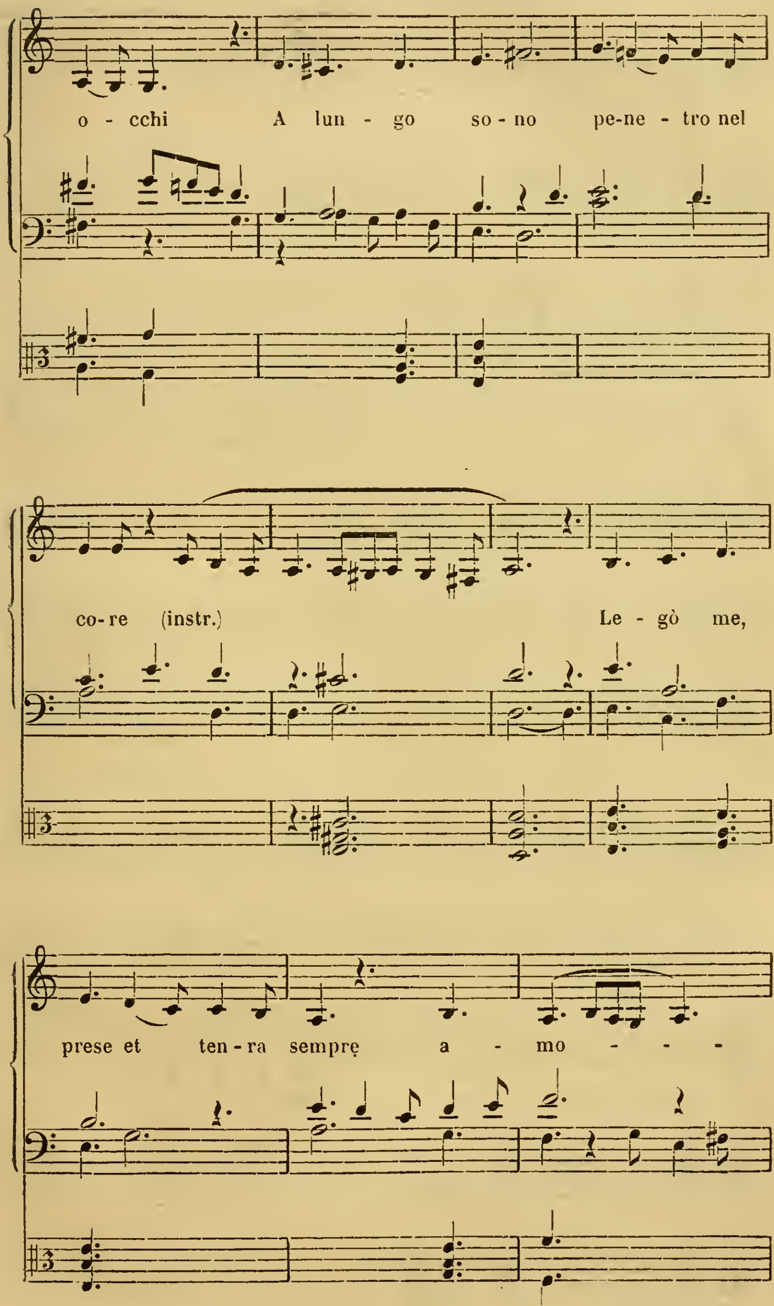


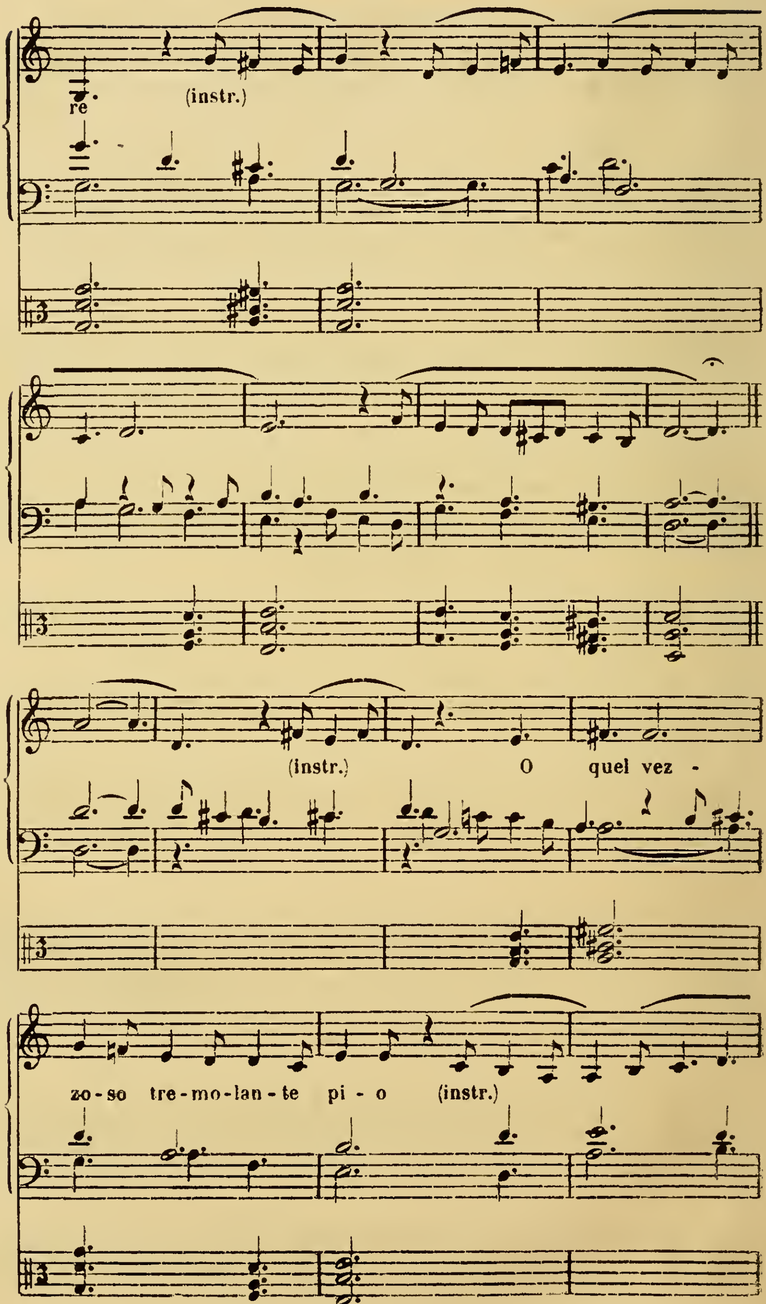
die zwar, wie es scheint, von den Florentinern aufgebracht worden ist und sich z. B. bei Ghirardello öfter findet, aber doch nicht so gehäuft, daß sie der freien Melodieentwickelung Eintrag täte. Möglicherweise ist aber doch die Formel direkt aus dem Fauxbourdon als eine allgemeinübliche Art der Verzierung der Penultima in den Kontrapunkt herübergekommen (Vorhalt von oben zum Leitton, vielfach wiederholt bis zum wirklichen Triller und zuletzt mit Berührung der Untersekunde des Leittons, also einem unvollständigen Nachschlag). Das eine Gute bringt aber der stärkere Anschluß an den Fauxbourdon, daß die Oktaven und Quintenparallelen vollends verschwinden.

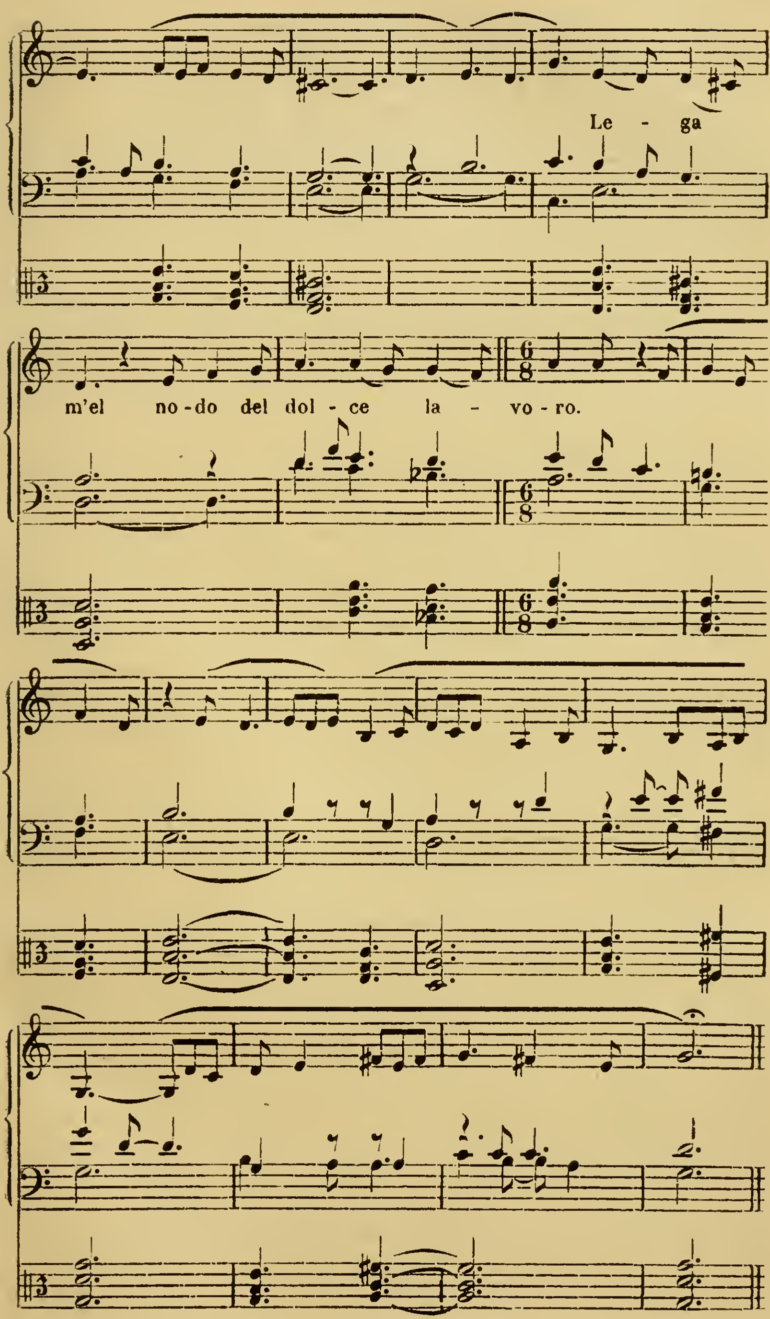
Canzon von Francesco Landino.
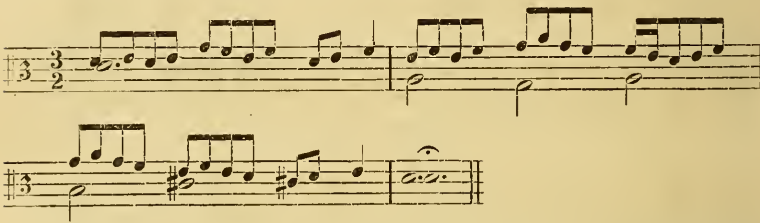





o - cchi A lun - go so - no pe-ne - tro nel
co-re (instr.) Le - gò me,
prese et ten - ra sempre a - mo - - -
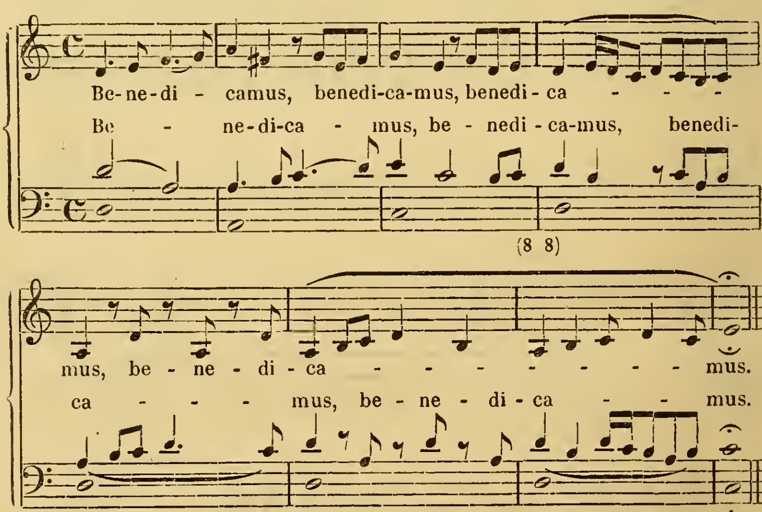

re
(instr.)
(instr.)
O quel vez -
zo - so tre - mo - lan - te pi - o
(instr.)


Le - ga
m'el no - do del dol - ce la - vo - ro.
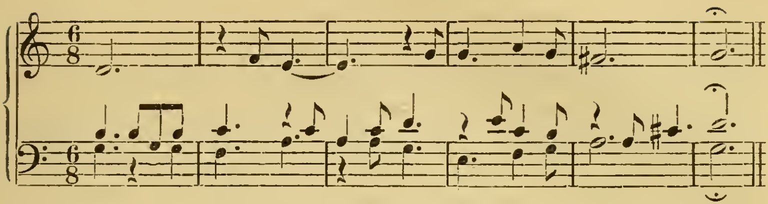
Die neue Kunst der Florentiner trägt ein weltliches Gepräge, obgleich ihre Träger anscheinend Organisten sind. Kaum ein Dutzend kirchlicher Tonsätze (Messenteile) finden sich unter den Hunderten weltlicher Gesänge, welche die genannten Codices aufbewahrt haben. J. Wolf teilt ein zweistimmiges Sanctus von Laurentius de Florentia mit (I. M.-G., S.-B. III, 632), das deutlich den harmonischen Instinkt verrät, der die älteren Florentiner auszeichnet; die beiden (gleichen) Stimmen halten sich meist in engster Nähe; eine Probe stehe hier



Auch das dreistimmige Benedicamus domino von Ghirardello (Wolf, Gesch. der Mensuralnot. No. 48) steht durchaus auf dem Boden der Florentiner Kunst und läuft nur beim letzten Schluß in die Fauxbourdon-Manier aus. Der Anfang ist:



Dagegen ist das dreistimmige Sanctus von Gratiosus da Padua (das. No. 62) ganz vom Fauxbourdon beeinflußt, imponiert aber mehrmals durch kühne Durchbrechungen der kompakten Mehrstimmigkeit, wie diese:



Nach der Zurückverlegung des päpstlichen Stuhles von Avignon nach Rom (1377) wird allmählich dieses der Einigungspunkt der italienischen und französisch-niederländischen Ansätze einer neuen Kunstblüte. Mehr und mehr treten dann auch päpstliche Kapellsänger als Komponisten in den Vordergrund und zwar in bunter Mischung solche der verschiedenen Nationalitäten. Durch das Überwiegen französischer und niederländischer Elemente in der Kapelle gewinnt aber dann deren Kunstpraxis das Übergewicht und die italienische Eigenart verschwindet für längere Zeit gänzlich.

XVII. Kapitel.

Die Ars nova in Frankreich.
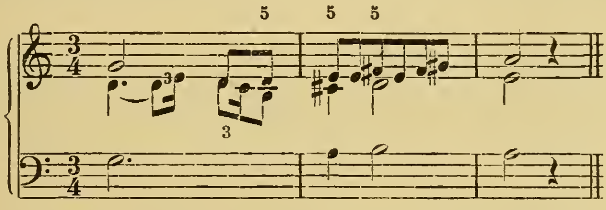
§ 54. Philippe de Vitry. Guillaume de Machault.

Zu den Größen der Musikgeschichte, welche im Lichte der neueren Forschung stark zusammenschrumpfen und verblassen, gehört Philippe de Vitry (gest. 1361 als Bischof von Meaux), der lange als bahnbrechender Neurer auf dem Gebiete der Notenschrift, als Schöpfer des quinten- und oktavenreinen kontrapunktischen Stils und zwar gleichzeitig als hochbedeutender Komponist und genialer Theoretiker gegolten hat, als der eigentliche Repräsentant der Ars nova. Leider ist aber von seinen Kompositionen auch nicht eine einzige Probe erhalten, was angesichts der erhaltenen großen Sammlungen von Werken aus seiner Zeit als sehr merkwürdig und auffallend bezeichnet werden muß. Es ist aber kaum anzunehmen, daß neue Funde diesen Sachverhalt ändern werden oder daß man anonym erhaltene Stücke ihm wird zuschreiben können, da auch die Theoretiker der Zeit sich nirgends speziell namentlich auf eines seiner Werke beziehen. Auch die ihm zugeschriebenen Schriften haben ihm bis auf die Ars nova abgesprochen werden müssen, für welche wenigstens Johannes Wolf seine Autorschaft aufrecht erhält (über Gegengründe vgl. meine Gesch. der Musiktheorie S. 223 ff.). Aber auch Wolf schränkt de Vitrys Verdienste

sehr stark ein und leugnet direkt (Gesch. der Mensuralnot. S. 64), daß seine Neuerungen seine Erfindung gewesen. Es scheint wirklich, daß er im Grunde nur das Verdienst hat, den Franzosen die italienische Notierungspraxis vermittelt zu haben. Eine Rhetorik des 15. Jahrhunderts (s. Ferd. Wolf »Über die Lais« usw. S. 141) schreibt ihm nicht nur die Erfindung der längst vor ihm im 13. Jahrhundert kultivierten Motets, Rondeaux, Balladen und Leiche, sondern auch die der vier Prolationen, der roten Noten und der Proportionen zu. Von alledem bleibt vielleicht die Einführung der roten Noten statt der verzwickten italienischen Notenformen für Triolen und Synkopenbildungen und vielleicht auch die erstmalige Anregung der Proportionen als sein Verdienst haltbar. Zwar kamen rote Noten in einem der zahlreichen Stücke vor (In nova fert animus), welche eine Pariser Handschrift des Roman de Fauvel enthält; aber da dasselbe damit ganz vereinzelt dasteht, wäre es nicht ausgeschlossen, daß es von de Vitry selbst herrührte (Joh. Wolf a. a. O. S. 66). Von den Proportionen redet zwar auch die Ars nova noch nicht, aber Guillaume de Machault, der mangels erhaltener Werke de Vitrys statt seiner als Repräsentant der französischen Ars nova gelten muß, hat in der dreistimmigen Motette Felix virgo mater Christi eine wirkliche Proportio angewandt, allerdings nicht mit Angabe veränderter Mensur, sondern gleich mit Umschreibung des betreffenden doppelt zu verwertenden Stückes der Tenorstimme in Noten der nächstkleineren Gattung (Brevis statt Longa, Sembrevis statt Brevis); damit ist aber allerdings ganz dasselbe erreicht, was man im 15. Jahrhundert durch die Zahlenunterschiede 2 oder $^2/_1$ oder den Diminutionsstrich durch das Tempuszeichen ausdrückte (⌽, ¢), es handelt sich wirklich um die Einführung der Diminution, der Proportio dupla, neben welche die Folgezeit dann freilich allerlei sehr viel kompliziertere Umwertungen stellte. Vorausgesetzt also daß Machault, der ja Zeitgenosse de Vitrys war (er scheint etwa 1371 gestorben zu sein), damit de Vitry folgte, könnte der Verfasser der Rhetorik Recht haben, wenn er diesem die »nouvelté des proportions« zuschreibt, welche für die kanonischen Künste der Niederländer so große Bedeutung erlangte.

Übrigens muß aber vor einer Überschätzung der Bedeutung Machaults als Komponist gewarnt werden. Ein Repräsentant der Ars nova in dem Sinne einer von den Schlacken des Organalstils gereinigten kontrapunktischen Setzweise ist auch Machault nicht. Wolf hat dankenswerter Weise eine ziemlich große Zahl Tonsätze von ihm seiner Geschichte der Mensuralnotation einverleibt (drei dreistimmige und eine einstimmige Motette, das erste Kyrie, das Christe und das Credo einer vierstimmigen Messe, je ein ein- und

vierstimmiges und zwei dreistimmige Rondeaux, eine zweistimmige und zwei dreistimmige Ballades notées und eine Chanson balladée). Die Mehrzahl dieser Tonsätze wimmelt aber von Parallelführungen der schlimmsten Art und auch von allerlei sonstigen Archaismen. Allerdings sticht sein Stil vorteilhaft ab gegen die schwerfällige Konduktusmanier der Mehrzahl der Stücke der Fauvel-Handschrift; Dinge wie (Wolf No. 6):
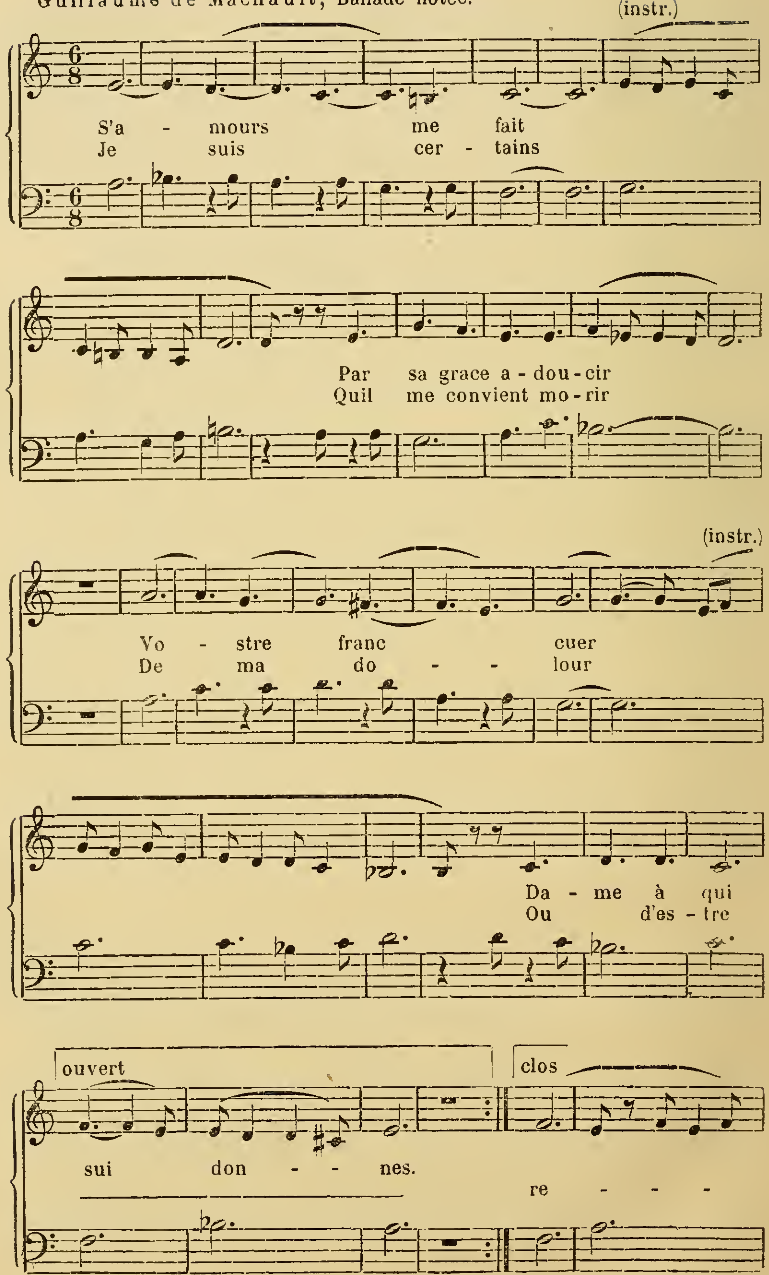


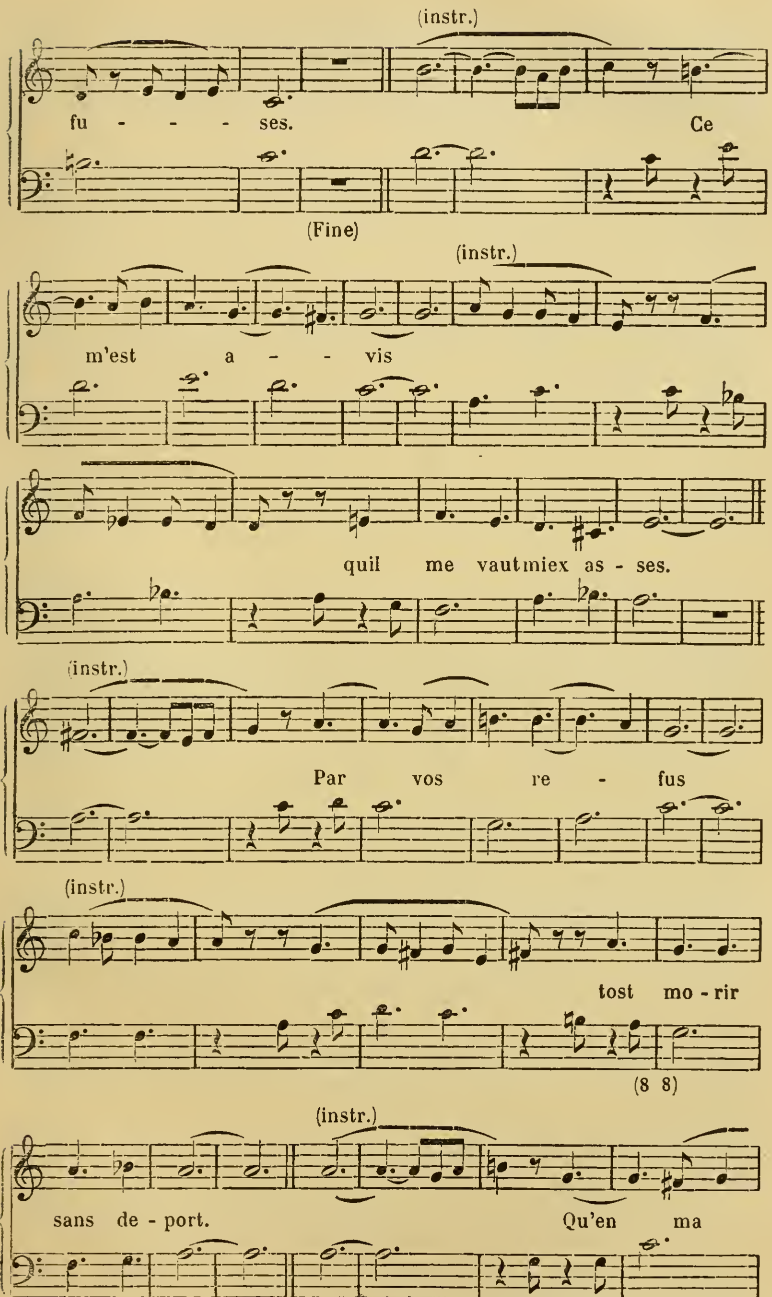
findet man ja bei ihm nicht mehr; aber so überaus fern steht Machault derartigen Führungen doch nicht. Seine Bedeutung soll nicht angezweifelt werden; aber ihre Würdigung erfordert doch noch einen erheblich mehr historischen Sinn als manche der Tonsätze der Florentiner. Und seine besten Sachen — hauptsächlich zweistimmige — stehen den ältesten Florentinern auffallend nahe. Das mag die Ballade notée »S'amours« (Wolf No. 23) belegen, die allenfalls von Giovanni da Cascia oder Ghirardello sein könnte, aber doch in ihrer auffallend planvollen Anlage einen Fortschritt in der Formgebung zeigt. Daß meine sich an die Andeutung der Textunterlegung in Wolfs Faksimile anschließende Abteilung der Gesangs- und Instrumentalpartien unsere Erfahrungen bezüglich des Zehn- und Elfsilblers glänzend bestätigt, sei nicht übersehen. Durchweg sind die ersten vier Silben abgelöst und stark gedehnt:
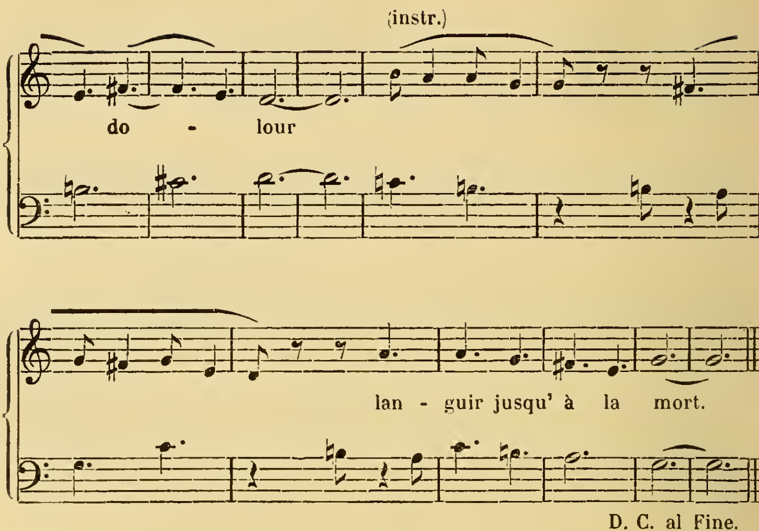


nur die zweite Zeile ist durchweg gedehnt. Da der erste Teil (der mit Reprise [das erste Mal mit Halbschluß, das zweite Mal mit Ganzschluß, oder nach der Terminologie des 14. Jahrhunderts: ‚ouvert' und ‚clos', lateinisch ‚apertum' und ‚clausum']) zum Alternieren mit dem dreizeiligen zweiten bestimmt ist und den letzten Abschluß bildet, so ist diese Dehnung der zweiten Zeile eben die Dehnung der Schlußzeile. Höchst merkwürdig aber ist die motivisch vollständig gleiche Anlage der drei Zeilen des zweiten Teils, aber jedesmal in anderer Tonlage und mit anderer Harmonieführung. Der zweite Teil gewinnt dadurch geradezu eine Art Durchführungscharakter:

Guillaume de Machault, Ballade notée.
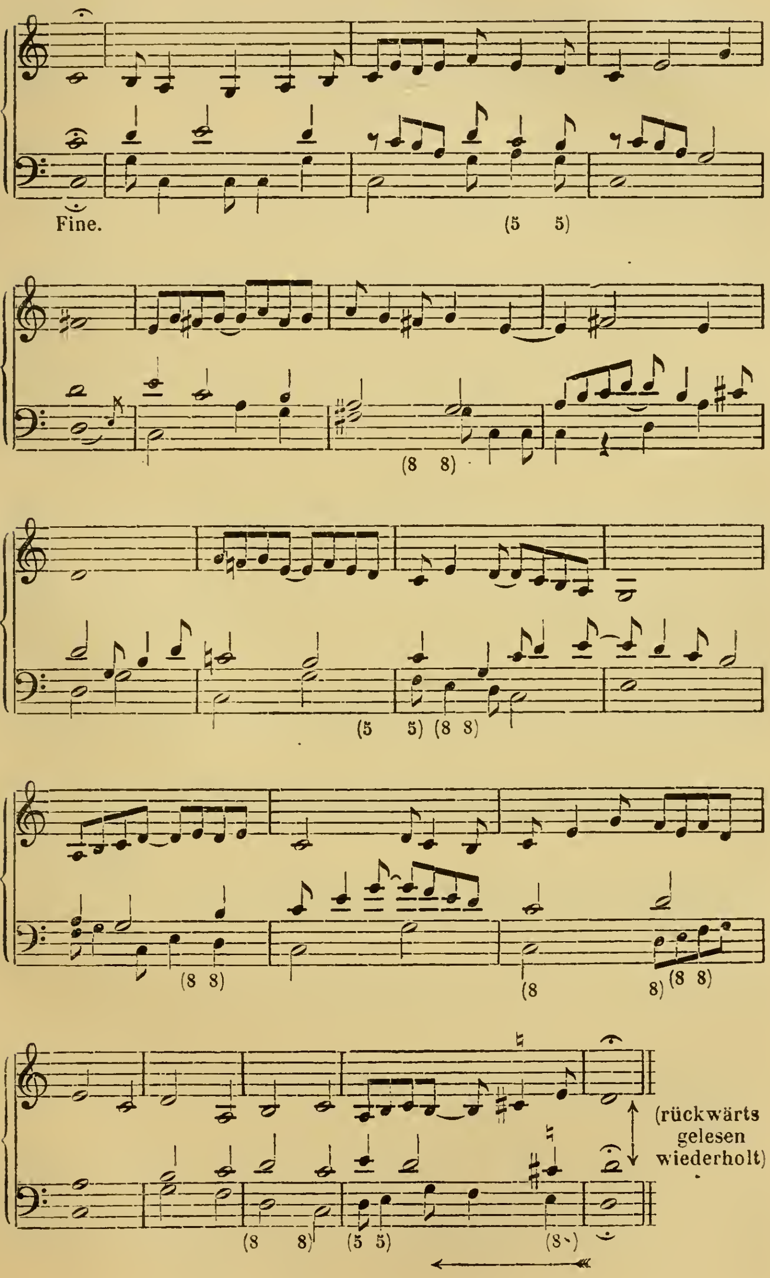



(instr.)
fu - - - ses. Ce
(Fine)
(instr.)
m'est a - - vis
quil me vautmiex as - ses.
(instr.)
Par vos re - fus
(instr.)
tost mo - rir
(8 8)
(instr.)
sans de - port. Qu'en ma



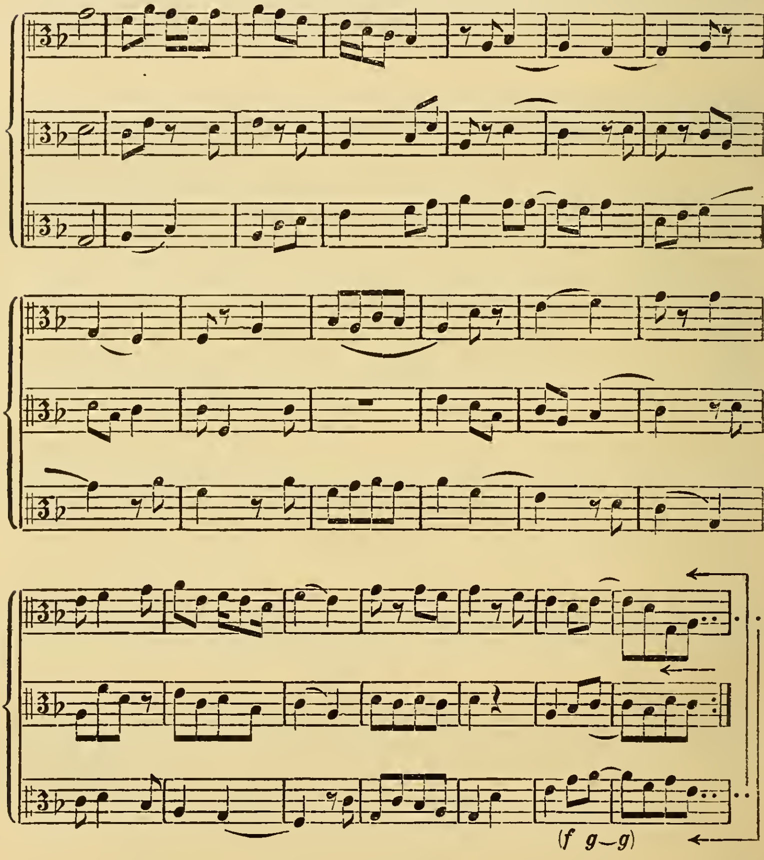
Vergebens sucht man unter den drei- und vierstimmigen Sätzen Machaults nach etwas ähnlich Genießbarem. Der schwerfällige Apparat der Vollstimmigkeit hemmt den Flug seiner Phantasie und erdrückt seine oft hübschen melodischen Ideen; als Lichtblicke erscheinen gelegentliche Durchbrechungen der Vollstimmigkeit nach Art der Italiener oder — nach Art des Hoket. Verhältnismäßig gut nimmt sich aus das kanonische Rondeau ‚Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin‘ (Wolf No. 22). Da dasselbe einen Schritt über die Caccia der Italiener zu den intrikateren Kanonkünsten bedeutet, mag es hier Platz finden. Dasselbe ist irreführenderweise so notiert, daß der zweite Diskant durch Rückwärtslesen des ersten sich ergibt und der Tenor zuerst vorwärts und dann rückwärts zu lesen ist. Die folgende Schreibweise stellt die Anlage einfacher dar; der dreistimmige Satz ist so geartet, daß er als zweiter Teil (in allen drei Stimmen) rückwärts abgelesen wird. Die Schreibweise der Originalnotierung verbirgt, daß im zweiten Teile nur ein Austausch der Rollen der beiden Diskante stattfindet. Ein eigentlicher Kanon liegt also nicht vor, sondern nur das (freilich viel kompliziertere) Kunststück der Anlage des gesamten dreistimmigen Satzes auf Doppelverwendung (vorwärts und rückwärts). Ich wähle gerade dieses Stück, weil es durch seine Künstlichkeit dem höheren Kunstgeschmack einen Ersatz gibt für die Mängel, welche man in Machaults anderen vollstimmigen Sätzen ohne solche Entschädigung hinnehmen muß.

Krebskanon von Guillaume de Machault.



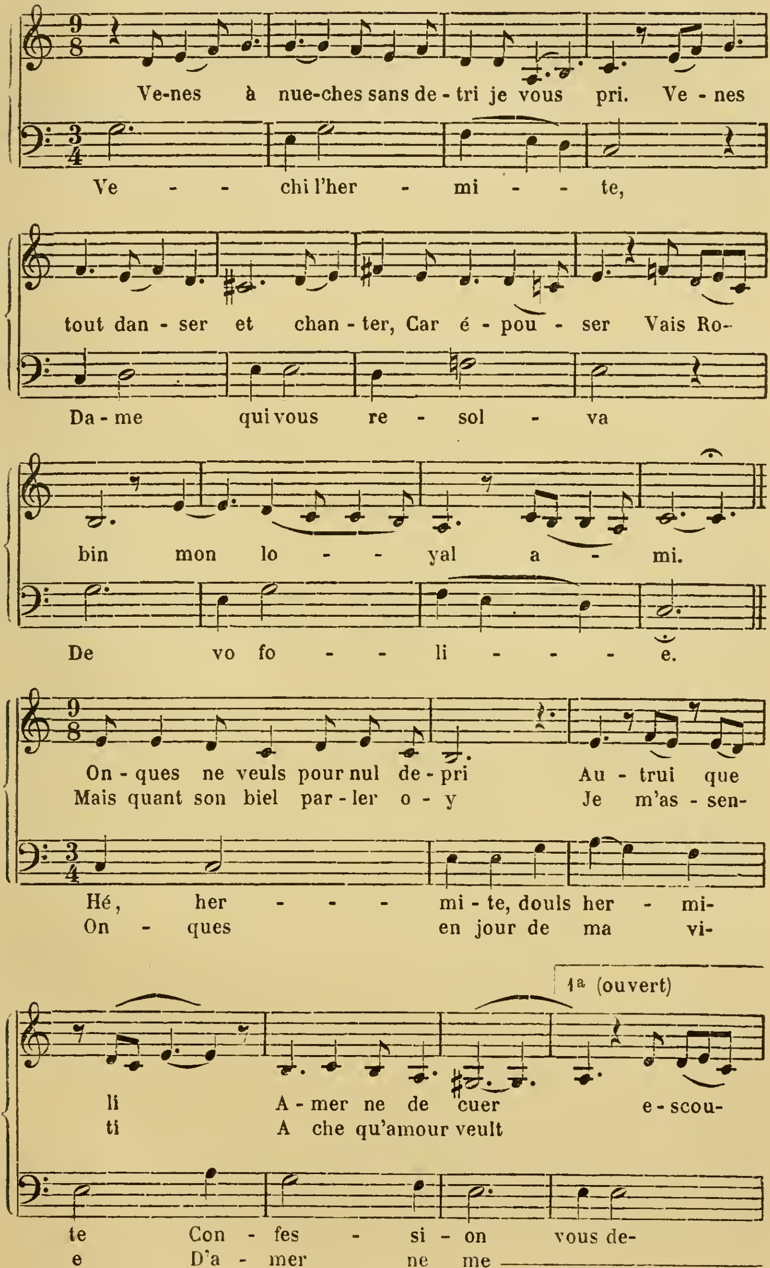
Ein ganz ebenso angelegtes Stück von Domenico de Ferrara (ca. 1400?) in Stainers »Dufay« (sogar in der Taktzahl übereinstimmend) ist von dem Herausgeber mißverständlich so gedeutet worden, daß Ober- und Unterstimme fortgesetzt in Oktaven gehen. Dasselbe ist aber vielmehr so gemeint:
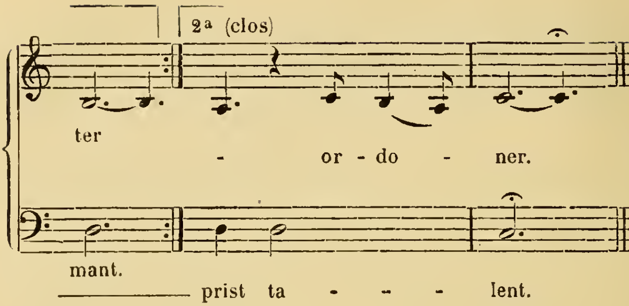
Krebskanon von Domenico de Ferrara (O dolce compagno).



Eines der besten aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen französischen Stücke ist das von Coussemaker in seiner Historie de l'harmonie Tafel 34 mitgeteilte anonyme Tanzliedchen (aus der Bibl. zu Cambrai) »Venes a nueches«, das als Tenor ein Lied populärer Haltung glatt festhält; man hat dabei schwerlich an eine zufällige Kombination zu denken, vielmehr ist das flotte Liedchen der Oberstimme offenbar frei zu den Tenor erfunden. Der Satz ist von tadelloser Reinheit.

Chanson balladée (Virelay).
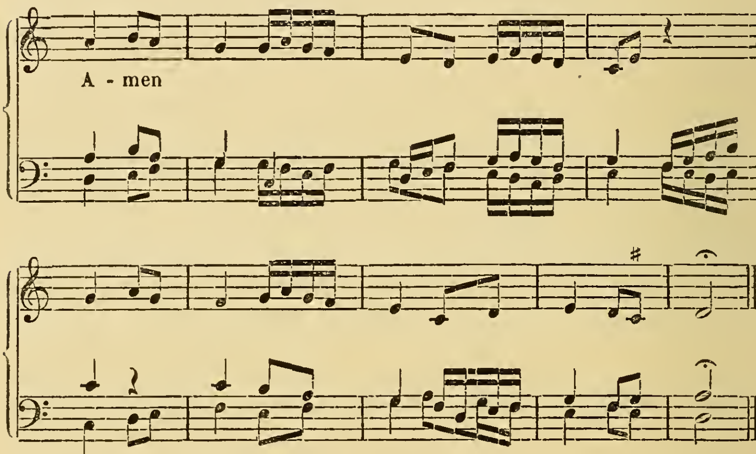




(folgen noch 2 Comptets)

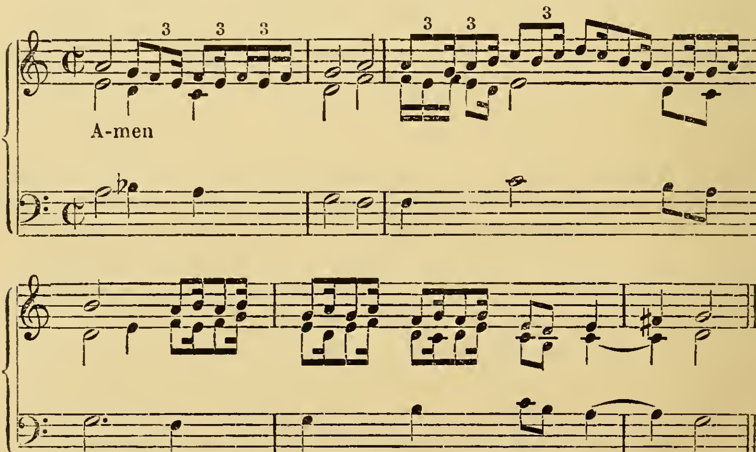
§ 55. Die Wurzeln des imitierenden Kirchenstils. Rätselkanons.

Ungefähr um 1400, jedenfalls nicht früher, ist die durch die Florentiner und ihre französischen Nachfolger ausgestreute Saat soweit aufgegangen, daß sie reiche Ernte verspricht. Erst von dieser Zeit ab eigentlich beansprucht man von dem Tonsatze, daß er sich falscher Parallelen enthält und daß das Ensemble der Stimmen als solches verfolgt werden kann und nicht nur jede Einzelstimme gefällt, wenn man die andern halb überhört. Zwar ist immer noch ein sehr weiter Weg bis zu der vollen klaren Erkenntnis der die Polyphonie wie die Monodie beherrschenden Gesetze der Harmonieführung; nicht nur im 15. und 16., nein noch im 17. Jahrhundert ist vielfach dieses haltlose Herumtappen der Harmonie zu verspüren, wo nicht genialer Instinkt die Erkenntnisse späterer Jahrhunderte antizipiert, wie z. B. schon bei den Florentinern des Trecento. Daß die nicht durch scholastische Traditionen gebundene Kunst der Spielleute an der Entwicklung der Ars nova großen Anteil hat, ist sehr wahrscheinlich. Der bereits zu Anfang des 13. Jahrhunderts bei Johannes de Garlandia vorkommende Terminus ‚clausa lay' (Coussemaker Script. I. 117) belegt die Theorie der Unterscheidung der Halbschlüsse und Ganzschlüsse in der weltlichen Komposition für etwa zwei Jahrhunderte zurück hinter die Traktate des Johannes de Grocheo und Aegidius de Murino. Trotzdem muß man staunen, bei letzterem (um 1400) bereits wenn auch nur für das Rondeau klipp und klar ausgesprochen zu sehen, was wieder drei Jahrhunderte später nochmals gefunden werden mußte, daß die Tonarten der Parallele und der Dominante die normalen Ziele der Hauptmodulation, die Tonarten der Schlüsse des ersten Teiles zweiteiliger Liedsätze sind. Man wird annehmen müssen, daß die bestimmten Anforderungen, welche Tanzlieder an klare Gliederung stellen, auf diese Erkenntnisse

hingedrängt haben, welche der höheren Kunstmusik immer wieder verloren gingen. Jedenfalls taucht eine bestimmte Harmonieführung und knappe rhythmische Gliederung zuerst im Tanzliede auf und ist auch in die Florentiner Madrigale sicher von den Ballaten aus gekommen. Erst in letzter Linie greift diese bestimmtere Formgebung auch auf die kirchliche Komposition über und wird auf deren Gebiete sogar offenbar zur schärferen Unterscheidung von der weltlichen Musik mehrfach bewußt wieder zurückgedrängt, das natürlich erst in Zeiten, wo der alte Kirchenchoral seiner Rhythmik verlustig gegangen ist und die Meinung sich gebildet hat, Kirchlichkeit schließe eine lebendig pulsierende Rhythmik, eine markierte Gliederung der Melodien aus. Schon die Einschränkung des Hymnengesanges und später die des Sequenzengesanges waren aber Reaktionen ähnlicher Art und stehen in Parallele mit der späteren Bekämpfung der geistlichen Lieder in der Liturgie. Speziell der mehrstimmige kirchliche Tonsatz auf Grund von (nicht gemessenen und nicht gereimten) Bibelworten entwickelt aber in den Jahrhunderten der Hochblüte der Polyphonie eine der straffen rhythmischen Gliederung und Kadenzierung des mehrstimmigen Liedsatzes geradezu gegensätzliche Stilgattung, bei welcher die Schlußbildungen einer oder einiger Stimmen durch Neueinsetzen anderer aufgehoben und in neue Anfänge verwandelt werden, überhaupt durch den nicht gleichzeitigen sondern zeitlich verschobenen Vortrag derselben Worte ein stets wechselndes Hervortreten der Einzelstimmen sich geltend macht, das den denkbar größten Gegensatz zu dem weltlichen, volksmäßigen, an den Tanz anlehnenden rhythmischen Aufbau bildet. Die Wurzeln dieses fortan für die Kirchenmusik geradezu charakteristischen imitierenden (fugierten) Stils sind bisher noch nicht eigentlich bloßgelegt. Daß sie nicht in dem Organalstile der ersten Periode der Mensuralmusik (Epoche Franko) zu suchen sind, ist nach unseren Ergebnissen selbstverständlich. Der Rondellus aber mit seinen Stimmvertauschungen nach mindestens vier Takten hindert die scharfe Kadenzierung des Liedes durchaus nicht, wie der Sommerkanon beweist, der natürlich auch mit seinem lateinischen kirchlichen Texte ein Lied bleibt. Noch weniger ist daran zu denken, die Wurzeln des fugierten Stils im alten Organum oder im Déchant und Fauxbourdon zu suchen, bei denen alle zwei Stimmen in der denkbar extremsten Weise an den Gang des Cantus firmus gebunden sind. Die ganze Kategorie der Motets alter Observanz aber, welche jeder Stimme anderen (nicht verschoben denselben) Text gibt, kann ebenfalls nicht in Frage kommen. Gerade die Anfänge der eigentlichen mensuralen mehrstimmigen Kirchenmusik zeigen nämlich im allgemeinen durchaus nicht die Tendenz zum
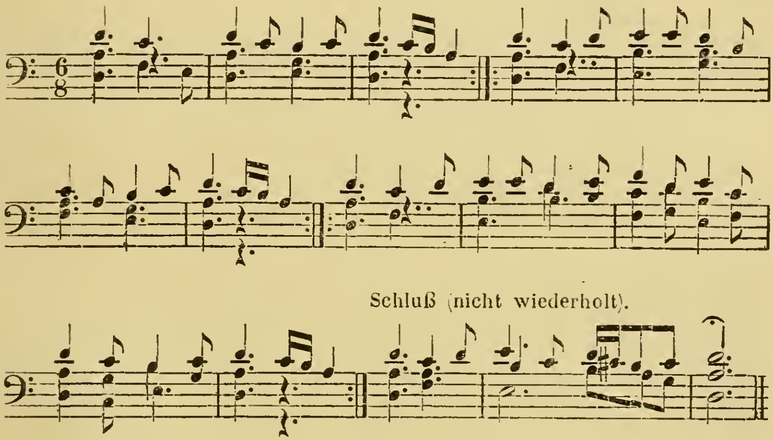
Imitieren durch die Stimmen, bringen auch die Worte nicht verschoben, sondern schreiten mit allen Stimmen gleichzeitig zu neuen Textsilben fort. Man sehe nur darauf hin die von Coussemaker herausgegebene Tournayer »Messe du XIIIe siècle« an, die übrigens nicht dem 13., sondern dem 14. Jahrhundert angehört, aber mit ihrem Stile auch im 13. nicht unmöglich wäre. Die von Coussemaker so gerühmten ‚Amen‘ des Gloria und Credo sehen so aus:
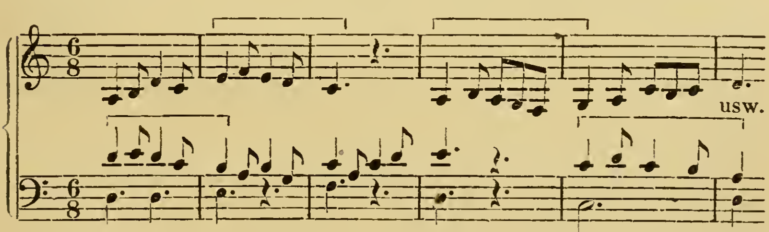




Das merkwürdige ‚*Alle* — Psallite cum — *luja*‘ des Codex von Montpellier kann nicht als Gegenbeweis herangezogen werden, da es in eine Kategorie mit dem Sommerkanon gehört, nämlich ein

(an Wert mit ihm nicht zu vergleichendes) Kanonspiel auf Fauxbourdon-Grundlage ist; über einem Allelujamotiv im Tenor, das allmählich immer mehr Noten annnimmt, aber in jeder Form zweimal gesungen wird, tauschen die beiden Oberstimmen nach Rondellus-Manier ihre Melodien, die gleichfalls entsprechend dem Tenor allmählich weiter werden, aus. Das ganze Stück läßt sich sehr abgekürzt ohne Auslassung einer Note so aufschreiben:
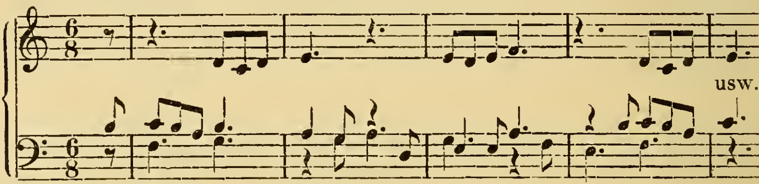


Von irgendwelcher Imitation des Inhaltes der einen Stimme durch die andere kann hier natürlich nicht gesprochen werden: der Treble dieses Fauxbourdon bleibt natürlich Treble, auch wenn ihn bei der Repetition der einzelnen Partikeln die Stimme singt, die vorher den Mene gesungen und umgekehrt. Eher könnte man Spuren wirklicher Imitation in dem Motet des Cod. Montpellier finden, das über dem Tenor ‚Neuma' die beiden Hymnen ‚Veni virgo beatissima' und ‚Veni sancte Spiritus' zwei Tenoren gilt:
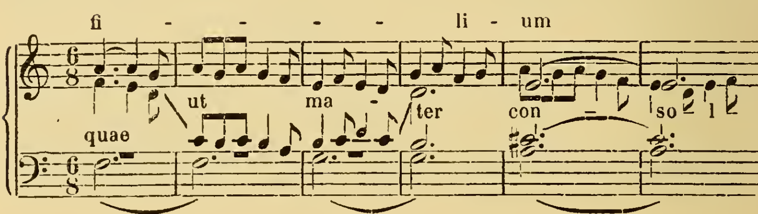


Aber hier fehlt wieder gerade die Hauptsache, nämlich die Übereinstimmung der Texte der imitierten Motive. Mit viel mehr Berechtigung wird man dagegen in der durchbrochenen Arbeit des

dreistimmigen ‚Sanctus‘ von Gratiosus de Padua einen Ansatz zum imitierenden Kirchenstil sehen; außer der Probe S. 334 möge die folgende aus dem ‚Osanna‘ das beweisen (aber das ganze Stück ist ähnlich gearbeitet):
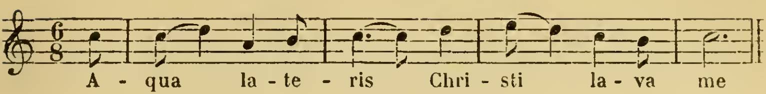


Imitation ohne gleiche Textworte, die dieselbe motivierte, enthält auch Machaults vierstimmige Motette mit dem Sopran ‚Felix virgo mater Christi‘ und dem Alt ‚Inviolata genitrix‘ z. B. an der Stelle:



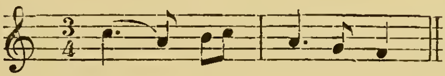
Auch aus dem von Wolf (S. 50) mitgeteilten Kyrie ließen sich allenfalls Ansätze zum Imitieren herauslesen; doch nimmt denselben der Mangel eigentlichen Textes wieder die Bedeutung.

Zielbewußte Imitation der durch den Wortrhythmus erzeugten Motive zeigt aber bereits der S. 334 mitgeteilte Anfang des Benedicamus von Ghirardello, ein Stück, das überhaupt besonderen Anspruch auf Beachtung hat wegen seiner ernsten Haltung und seines echt kontrapunktischen Geistes (trotz einiger auffallenden Parallelen).

Keime des imitierenden Kirchenstils mit sukzessivem Vortrage derselben Worte auf gleiche Motive finden sich also wirklich bereits bei den Florentinern. Auch Johannes Ciconia (um 1420), bei dem dieselben noch deutlicher hervortreten, ist zwar ein Belgier von Geburt (de Leodio, also aus Lüttich), war aber Kanonikus zu Padua und ist offenbar durch die Florentiner beeinflußt. In der dreistimmigen Motette ‚O anima Christi‘ (Wolf No. 31), die einen frei erfundenen Tenor hat, der aber an den Imitationen der Diskante nicht teilnimmt (wohl instrumental gemeint), läßt Ciconia die ganze Melodiephrase des ersten Diskants



mit demselben Texte vom zweiten wiederholen (mit leicht verändertem Tenor); das In hora mortis

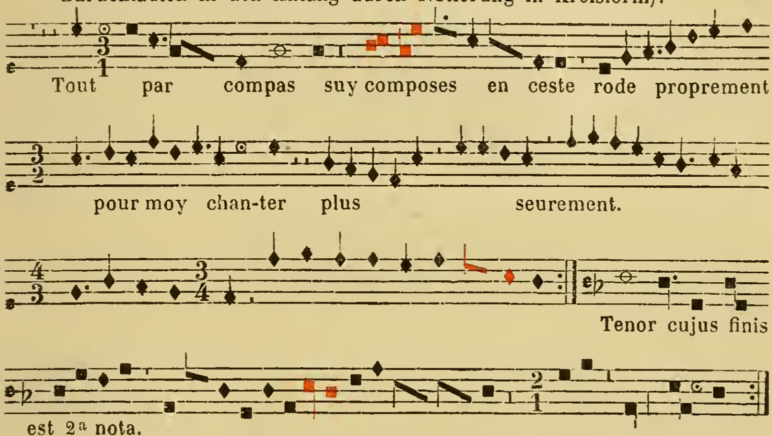


bringt der zweite Diskant bereits mit einem Takte Abstand getreu; das ganze Stück aber ist in imitatorischem Geiste durchgeführt. So interessant dieses Auftreten der Anfänge des imitierenden Satzes ist, so sind doch die Beispiele immerhin vereinzelt. Leider fließen ja freilich die Quellen für die Klarstellung der Herkunft des imitierenden Kirchenstils bis jetzt noch sehr spärlich. Sowohl Stainer in seiner Auswahl aus dem Oxforder Cod. can. 213 als G. Adler mit den beiden Auswahlen aus den Trienter Codices haben besonders weltliche Chansons bevorzugt, was auch ganz gewiß aus anderen Gründen mit Freuden zu begrüßen ist; aber es wäre doch die Spartierung einer größeren Zahl von Messensätzen nunmehr sehr erwünscht, um die Stilfrage klären zu können. Denn es kann gar nicht genug darauf hingewiesen werden daß, was für die weltlichen Chansons ein amüsantes Spiel ist, der Aufbau musikalischer Symmetrien mit Hülfe von Imitationen der Stimmen, für Kompositionen auf Prosatexte geradezu eine Lebensfrage wird mit dem Moment, wo das die Gregorianischen Gesänge ursprünglich beherrschende Prinzip der Unterbringung des Textes nach natürlichen Betonungsgesetzen im Rahmen einer fertig vorliegenden Melodie aufgegeben wird. Daß eine verhältnismäßig lange Zeit dazu gehörte, bis diese Erkenntnis sich durchrang und diese Schreibweise für Jahrhunderte die herrschende wurde, überhaupt aber als ein für alle Zeiten unveräußerlicher hochwertvoller Besitz der Kunst zuwuchs, erklärt sich aus verschiedenen Umständen. Zunächst war da von Einfluß die Gewöhnung an das festgeschlossene Zusammengehen der Stimmen in Organum, Déchant und Fauxbourdon, bei denen doch wahrscheinlich auch noch Überreste der alten Rhythmisierung eine Art Formgebung zu stande gebracht haben werden; die Durchbrechung der mechanischen Parallelführung oder (in Déchant) Gegenführung der Stimmen durch die Möglichkeit bestimmter Notierung der Notendauerwerte führte hauptsächlich auf Ausschmückung der Einzelstimmen durch Vorhaltsbildungen und Durchgänge ohne doch die Grundlinien der gleichen Führung der Stimmen zu verwischen, so daß sich ein leicht variierter Satz Note gegen Note

mit gemeinsamem Text ergab. Durch die Motets mit ihren Verkoppelungen verschiedener, sogar verschiedensprachiger Texte wurde aber die Kompositionstechnik ganz und gar von der Entwickelung auf den imitierenden Stil hin abgedrängt; da aber diese Kategorie, die in ihren Anfängen kirchlich war (mit Diskanten auf Liebesliedertexte über dem Choral) und durch Ausscheidung oder Einschränkung der weltlichen Texte sich auch die Beibehaltung in der Kirche später sicherte, durchaus auf der sukzessiven Stimmenerfindung beruht, d. h. zunächst durch den Diskant über dem Tenor als zweistimmiger Tonsatz erscheint, dann aber eine dritte ja vierte und fünfte Stimmen nachkomponiert, natürlich immer wieder mit neuen Texten, so konnte der Gedanke der Imitation eigentlich gar nicht aufkommen und etwa gelegentlich sich findende Ähnlichkeiten sind nicht von prinzipieller Bedeutung, sondern Zufälligkeiten, die sogar angefochten werden können. Ziel ist dabei nicht die Verstrickung der Stimmen durch die Beziehungen ihrer melodischen Inhalte, sondern vielmehr ihrer Verselbständigung gegeneinander; jede soll für sich gehört werden und ihre Sonderexistenz trotz der Zusammenstellung behalten. Daher kommt es schließlich so, daß der ästhetische Wert der imitierenden Setzweise auf dem Umwege über die streng kanonische Führung von Stimmenpaaren durch ganze Tonsätze erkannt wird; diese aber treten, wie wir sahen, keineswegs zuerst in kirchlichen Werken auf, sondern erfuhren ihre erste Pflege im Gesellschaftsliede (Rondellus) und der Florentiner Caccia. Viele der älteren Kanons haben aber überhaupt keinen Text oder nur einen, der den Schlüssel der Ausführung und eventuell dazu noch die Namensnennung des Komponisten enthält. Daß die Beischrift von Machaults ‚Ma fin est mon commencement‘ die poetische Form des Rondeau hat, scheint ja auf die Möglichkeit hinzuweisen, das Stück als wirkliches Rondeau zu behandeln; ein Blick auf die Komposition lehrt aber, daß von einer ernstlichen Beziehung zum Texte nicht die Rede sein kann, da die Melodie durch nichts auf die Textworte als ihren Erzeuger hinweist. Trotzdem mag man den Kanon wirklich auf diesen Text gesungen haben. Es folge hier noch ein Kanon von Baude Cordier, dessen Faksimile mir Herr Piere Aubry freundlichst vermittelt hat. Meister Baude Cordier ist einer der besten französischen Meister zu Anfang des 15. Jahrhunderts, nach bestimmter Aussage seiner Verse (s. unten) aus Reims, also nicht aus der Provence, wie Eitners Quellenlexikon angibt. Der Kanon ist in Kreisform, als Rad (Rode, Rota, Radel) notiert, auf dem inneren in sich zurücklaufenden Fünfliniensystem der tonärmere Tenor, auf dem äußeren der Diskant, aus dem sich, im Abstande von drei Breves imitiert, die dritte

Stimme ergibt. Ich versage mir die Wiedergabe in Kreisform, die zwar dem alten Namen illustriert aber doch nur eine Spielerei ist, gebe aber übrigens die Notierung als Beispiel der kunstvollen Verwendung der Proportionen in ihrer Originalgestalt.

Rode a 3 von Baude Cordier (statt des Repetitionszeichens im Original Zurücklaufen in den Anfang durch Notierung in Kreisform):

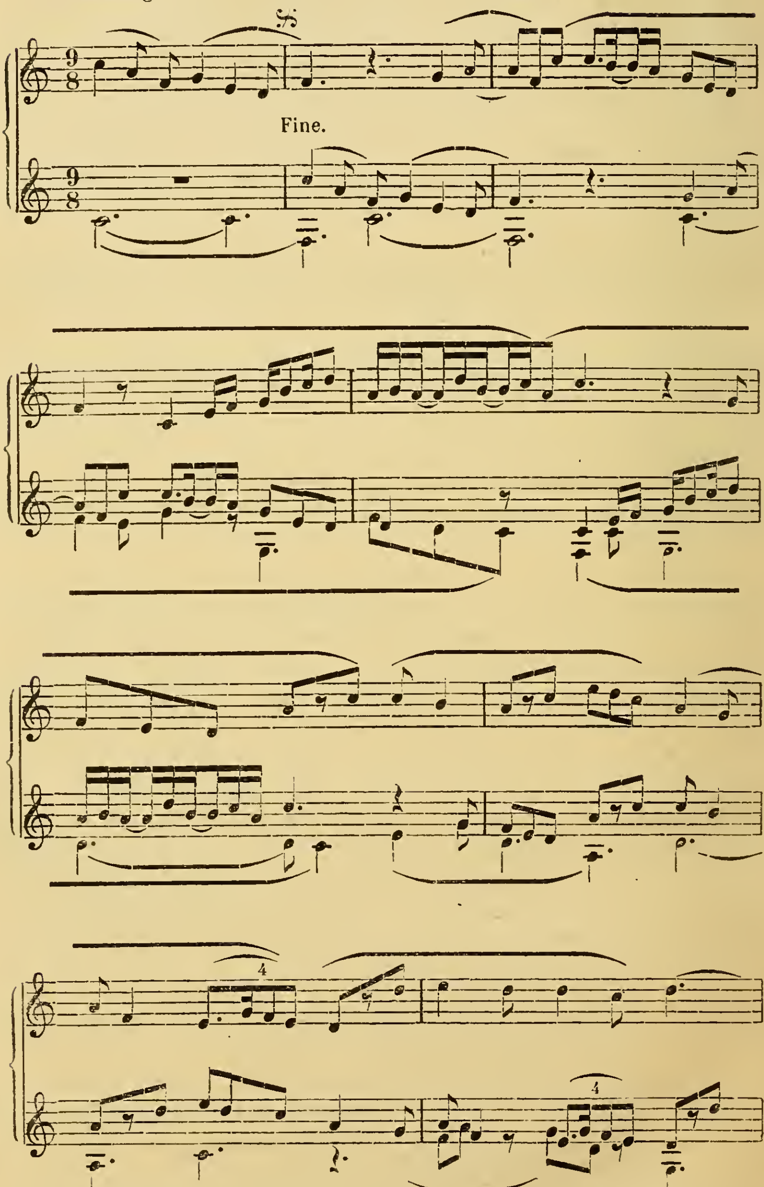


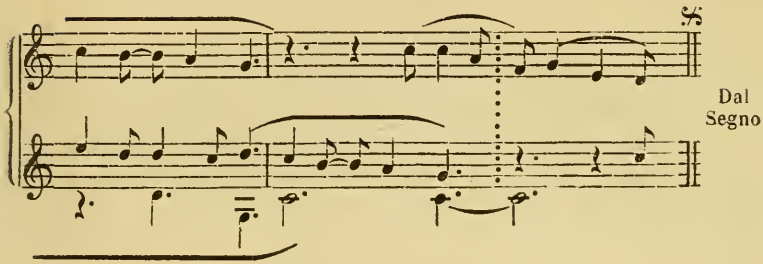
In den vier Ecken des Notenblattes stehen zu dem Stück gehörige Verse, links oben in der Notierung entsprechender Kreisform der eigentliche Schlüssel (Kanon) für die Auflösung, nämlich im Außenring etwas erweitert, im Innenring genau gleichlautend die Beischrift des Cantus, im Mittelring aber — als Andeutung des Platzes der zweiten Stimme die Anweisung: ‚Trois temps entiers par toy poses chacer me pues joyeusement s'en chantant as vray sentement', d. h. der zweite Cantus setzt nach drei Breves ein (man beachte den Ausdruck chasser, der auf die Caccia der Florentiner zurückweist). Rechts oben bittet der Verfasser in Form eines Rondeau für sein Seelenheil zu beten; rechts unten ebenfalls in Form eines Rondeau berichtet er, daß er ‚par bone amour et par dilection' dieses Rondel gemacht habe, links unten nennt er sich:

Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.
Je fais bien savoir a tout homme
Maistre Baude Cordier se nomme.
De Reims dont est et jusqu'à Romme
Sa musique appert et est a rode
Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.

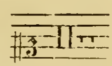
Hier ist die Übertragung des Kanons (Kanon im Einklange):

Dreistimmige Rode von Baude Cordier. Übertragung.



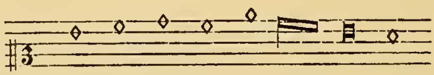


Auch für diesen Kanon hat vielleicht das eine oder das andere der beigeschriebenen Rondeaux als Text gedient; ich nehme aber davon Abstand, eine Textunterlegung zu versuchen, die doch nur willkürlich ausfallen könnte.

Auch die Übertragung von Baude Cordiers Chanson ‚Belle bonne sage' aus dem Cod. Chantilly 1047 mag hier noch folgen (nach dem von P. Aubry mitgeteilten Faksimile). Das ganze Stück ist in Herzform geschrieben, und daher im Text das Wort ‚cuer' weggelassen. Ich wähle dieses Stück, weil es einen hübschen Beleg für die beginnende Setzweise imitierender sukzessiven Stimmeneinsätze bildet (vgl. zu Anfang: Kontratenor, Tenor und Diskant, auch die freie Vorimitation des Kontratenor vor dem A ce jour). Baude Cordier ist, da der Kodex aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammt, älter als Binchois, vielleicht auch als Dunstaple und daher dem Antreffen dieses Fortschrittes bei ihm Gewicht beizulegen. Die Notierung ist in vieler Beziehung hochinteressant, da sie rote Noten für Triolenbildungen in der Prolatio minor und für Synkopen im Tempus perfectum, daneben aber evakuierte Noten (weiße) für Duolen bzw. Quartolen in der Prolatio major einführt, zugleich aber auch bereits einen raffinierten Gebrauch von den Proportionen macht. Besonders ist der Diskant reich an solchen Komplikationen. Derselbe beginnt im Modus imperfectus und Tempus perfectum, wie die Pausen zu Anfang ausweisen  Zählzeiten sind daher die Semibreven; wo meine Übertragung nach dem einen Takt $^9/_8$ (rote Noten) wieder in den $^3/_4$-Takt zurückgeht, tritt die Taktvorzeichnung $\mathbb{C}$ ein, d. h. Tempus imperfectum und Prolatio major; es hat also von da ab die Minima denselben Wert wie vorher die Semibrevis, d. h. es wird nun nach Minimen weitergezählt (Proportio subdupla). Die beiden Takte $^2/_4$ entsprechen den Gruppen hohler Noten inmitten dieser Taktart (Eintreten von zwei Noten für drei [Duolen] unter Anwendung der nächst größeren Notengattung!):

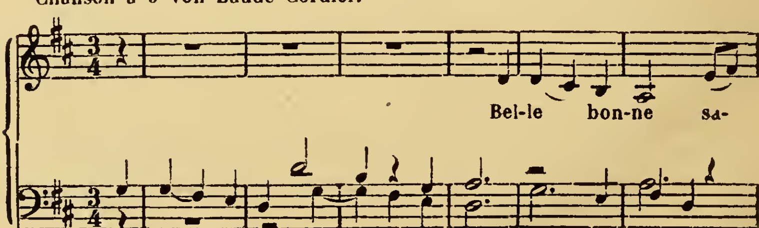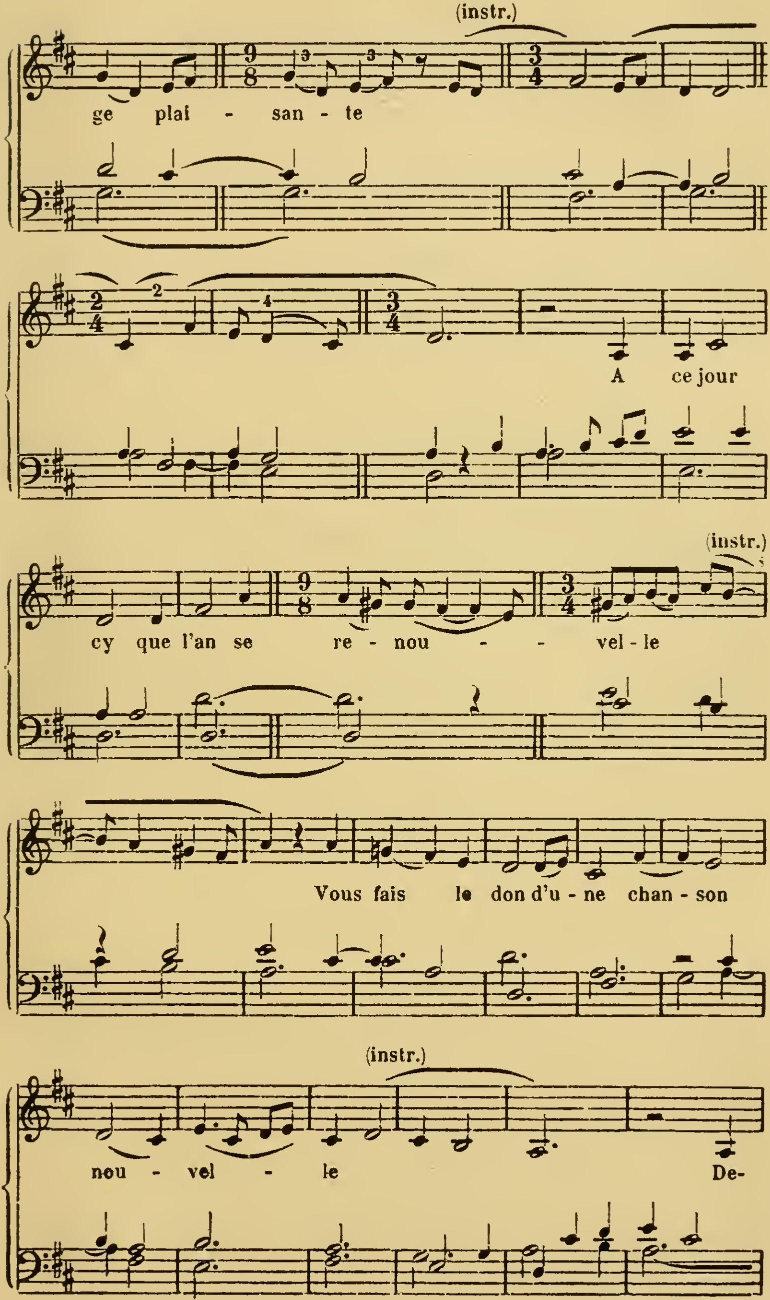


Der bald darauf folgende Takt $^9/_8$ ist bedingt durch eine 3, welche die Proportio tripla, d. h. eine dreimal so schnelle Bewegung fordert, also der vorherigen Minima die perfekte Semibrevis gleichsetzt. Die daran anschließenden evakuierten Noten:

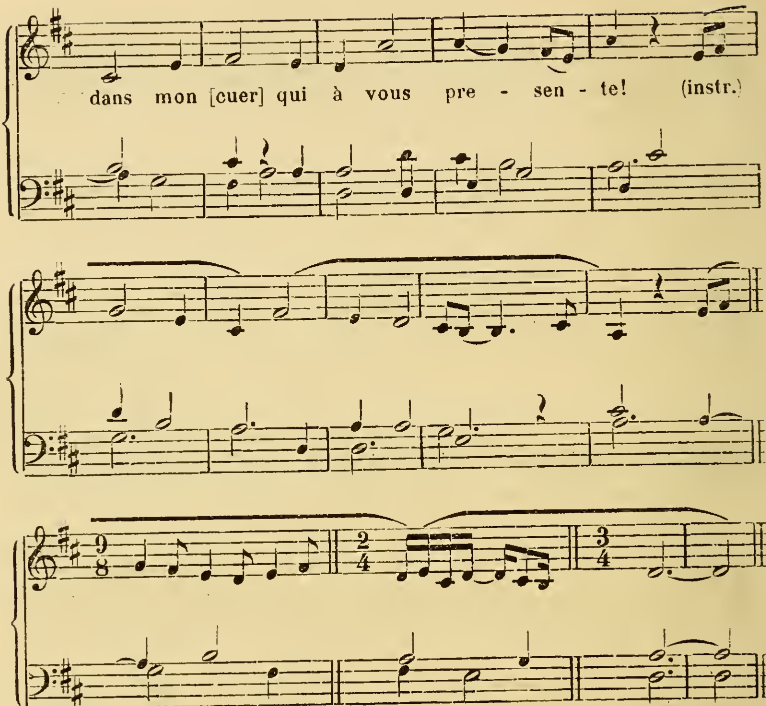


stellen wieder zwei hohle Semibreven für drei Minimen in Rechnung. Nun wird der Wiedereintritt des Tempus perfectum mit Prolatio minor durch ⊖ (s. v. w. ⦶) angezeigt, was wiederum eine Proportio dupla gegenüber dem ⊙, aber gegenüber der ja noch geltenden Tripla nur die Aufhebung der Prolatio major bedeutet. Gegen Ende tritt zunächst wieder ⊙ und nachfolgend Proportio tripla (mit 3) ein und eine abermalige Duolenbildung wird diesmal nicht durch weiße Noten, sondern durch die Proportion $^8/_9$ = 8 Minimen statt 9) verlangt. Die Annahme der Vorzeichnung zweier Kreuze (*D* dur) ist begründet durch mehrere in der Notierung vorkommende auffallende ♯ vor *c* und *f* außerhalb der Kadenzen (im Kontratenor zweimal der große Septimensprung *d—cis'*). Die Rechtfertigung einer solchen Deutung gründet sich auf den Traktat ‚De discantu et dissonantiis' des Johannes de Muris de Francia, der bereits ein halbes Jahrhundert vor Baude Cordier sagt (Gerbert Script. III. 306): quando velimus cantare per falsam musicam, oportet quod discantando accipiamus istam vocem ‚*ut*' in *D* lasolre et ‚*re*' in *E* lamire« usw. Nur unter dieser Bedingung ergibt sich der Verlauf der ganzen Chanson natürlich und einleuchtend. Leider sind unsere Musikphilologen bezüglich der Akzidentalen noch immer allzu zaghaft. Auch diese Chanson hat textlose also instrumentale Partien:

Chanson à 3 von Baude Cordier.




(instr.)
ge plai - san - te
A ce jour
(instr.)
cy que l'an se re - nou - - vel - le
Vous fais le don d'u - ne chan - son
(instr.)
nou - vel - le
De-



(folgen noch 2 Strophen)

Schluß.

Wir sind am Schluß des Mittelalters der Musikgeschichte angekommen. Die mehrstimmige Musik hat die Kinderschuhe ausgetreten und beginnt eine vielverheißende Jugendzeit. Äußerlich markiert sich dieser bedeutsame Wendepunkt durch eine neue Wandlung in der Notenschrift, die aber mit dem Inhalte der Werke nichts zu schaffen hat, nämlich der Vertauschung der Rollen der schwarzen und roten Noten, welche letzteren freilich inzwischen mehr und mehr als weiße, hohle aufgetreten sind, die eigentlich rot ausgefüllt werden sollten, tatsächlich aber nur in luxuriöseren kalligraphisch ausgeführten Manuskripten wirklich mit Purpurfarbe gefüllt wurden, so daß die weißen Noten vollständig in die Bedeutung der roten eingetreten waren. Die roten bzw. weißen Noten kamen im allgemeinen nur für kürzere Notengruppen besonderer Messung vor, waren aber (wenigstens die weißen) schneller zu schreiben als die sorgfältig auszufüllenden schwarzen. Man kann daher in der Neuerung, lieber die Noten gemeiner Geltung hohl zu schreiben und nur die früher rot gefüllten schwarz, ein Zeichen erblicken, daß das Komponieren den Musikern allmählich schneller von der Hand ging, daß die Produktion stark zunahm. Daß das wirklich der Fall war, unterliegt keinem Zweifel. Das Zeugnis eines hochangesehenen Theoretikers der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, des Johannes Tinctoris berechtigt uns, die Lossprechung der Kunst der Mehrstimmigkeit aus dem Lehrlingsstadium ziemlich bestimmt auf die Zeit 1430—1440 zu bestimmen. Tinctoris sagt in seiner Liber de arte contrapunctus (Coussemaker Script. IV. S. 77) geradezu, daß erst seit etwa 40 Jahren einwandfreie Kompositionen geschrieben seien und nennt auch die Meister, deren Leistungen diese Reife der Kunst herbeigeführt haben (Dunstaple, Binchois, Dufay und ihre Schüler). Die Codices des 15. Jahrhunderts erweisen aber, daß es just diese Meister sind, welche auch die erwähnte Neuerung der Notenschrift eingeführt haben, die tatsächlich ungefähr in diesem Jahrzehnt ziemlich plötzlich

allgemein geworden ist. Natürlich würde dieser an sich ja nebensächliche und belanglose Umschwung der Schreibweise kein Grund sein können, eine neue Epoche, ja ein neues Zeitalter der Musikgeschichte abzugrenzen; wohl aber darf man es als einen glücklichen Umstand bezeichnen, daß der gewaltige Aufschwung, welchen die Komposition gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts nahm, die Erzeugnisse der neuen Zeit auch schon äußerlich den musikalischen Paläographen sofort kenntlich macht. Nur die allerersten Vertreter der voll entwickelten Kunst des Kontrapunkts treten uns noch teils in schwarz-roten, teils in weiß-schwarzen Notierungen entgegen und gerade diese Tatsache bietet eine gewisse Handhabe zur genaueren Bestimmung der Entstehungszeit ihre Werke.

Neben den Franzosen treten die Niederländer zu Anfang des 15. Jahrhunderts in die Arena, ja sie erringen für ein paar Jahrhunderte eine allererste Stellung; nicht streng von den Niederländern zu scheiden sind in dieser Zeit die Deutschen, die zum mindesten nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wacker mithalfen an dem Zustandekommen der Hochblüte der polyphonen Kunst. Der Umfang der Arbeit, der England an der letzten Ausbildung des einwandfreien mehrstimmigen Tonsatzes zugesprochen werden muß, läßt sich zurzeit noch nicht genau feststellen, obgleich mehrere Verfasser neuer Publikationen speziell sich die Aufgabe gesetzt haben, ältere englische Musik ans Licht zu ziehen (besonders Wooldridges Early english harmony 1896 und Stainers Early Bodleian music 1902). Leider ist ihre Ausbeute an mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 12. und 13. Jahrhundert sehr gering; die Mehrzahl derselben steht auf dem Boden des festländischen Organalstils. Aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts aber hat Stainer eine Reihe zweistimmiger Tonsätze veröffentlicht, die wohlgeeignet sind, die Ansicht zu stützen, daß der Satz in parallelen Terzen oder Sexten oder auch wechselnd zwischen Terzen und Sexten und dreistimmig kombiniert aus Terzen und Sexten (Fauxbourdon) seit langen Jahrhunderten in England volkstümlich war. Aber für eine zwingende Beweisführung bedürfte es erst noch einiger Funde solcher Musik aus den vorausgehenden Jahrhunderten. Doch ist allerdings nicht zu vergessen, daß der strenge Fauxbourdon, wie ihn Guilelmus Monachus lehrt, der Aufzeichnung nicht bedarf und daß auch der Gymel mit Wechsel zwischen Unter- und Oberterzen oder Sexten und Dezimen je nach der Tonlage, in welcher der Cantus firmus sich hält, sehr wohl fortgesetzt in großem Maßstabe improvisiert worden sein kann und daß lediglich die Selbstverständlichkeit der sich dabei ergebenden Resultate der Grund ist, weshalb gar keine derartigen mehrstimmigen Notierungen auf uns gekommen sind.

Stainers Bezeichnung eines vereinzelten Beispiels fast glatt durchgeführter Parallelbewegung in Sexten zu einem hübschen volksmäßigen Liedchen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts als eines sozusagen bedauerlichen Experiments halte ich für sehr fragwürdig; es ist keineswegs ausgeschlossen, daß wir darin vielmehr einen Beleg für eine alte ganz allgemeine Praxis vor uns haben. Doch wie gesagt — einstweilen müssen wir solche Vermutungen noch mit einem Fragezeichen versehen und es der Zukunft überlassen, vollends den Schleier zu lüften, welcher noch immer die letzten Wurzeln der regulären Mehrstimmigkeit verhüllt.

Textanfänge

der mitgeteilten Gesänge.

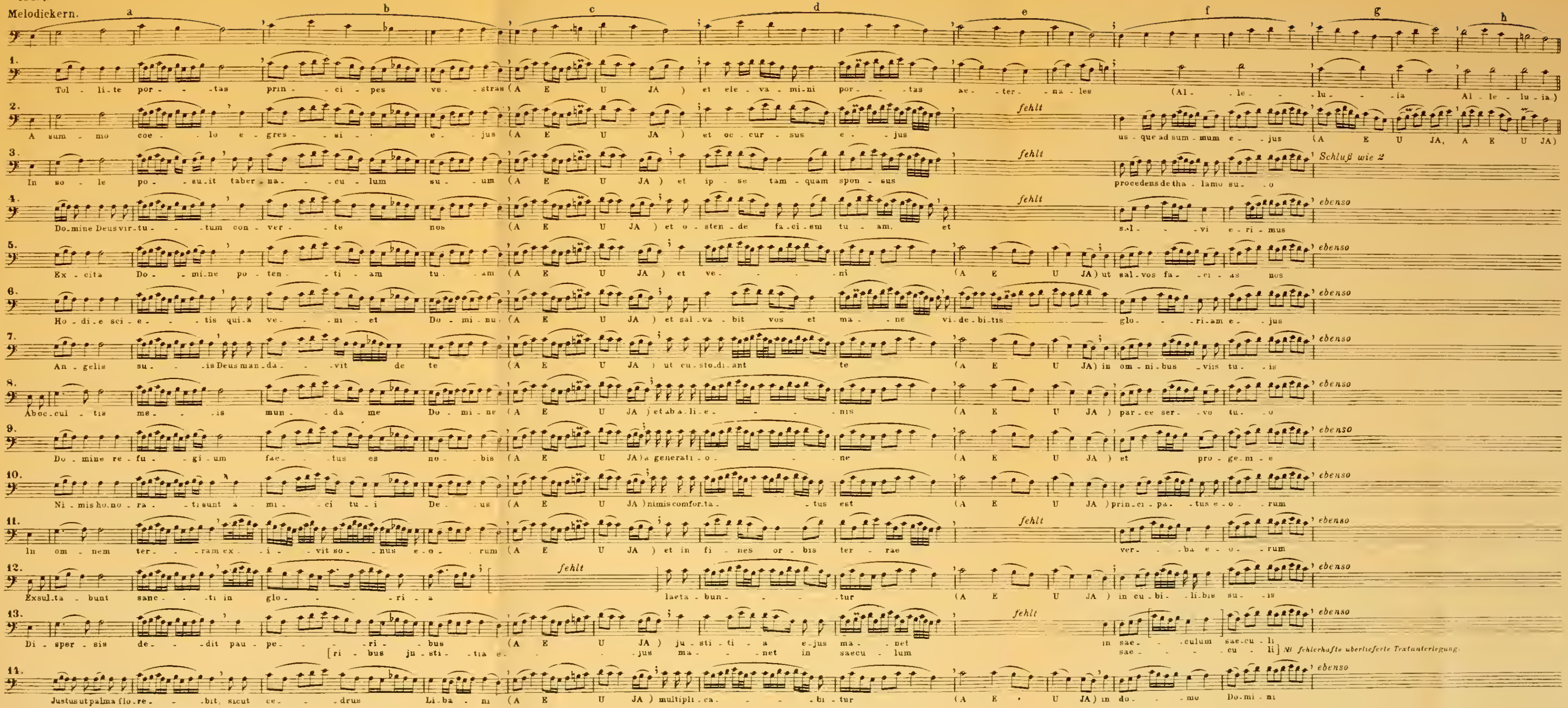
Alphabetisches Register
für die Musik des Mittelalters.

*) Durch das Erscheinen von A.'s ‚Les plus anciens monuments de la musique française' (1905) sind eine Reihe der in meinem Text besprochenen und übertragenen Stücke im Faksimile zugänglich geworden, aber auch u. a. (pl. VII) ein mit Choralnoten (Neumen) notiertes Motet(!), das in meine Beweisführungen den Schlußstein einfügt.

*) P. Wagners »Neumenkunde« (Einführung in die Greg. Melodien 2. Teil, 1905) macht den Versuch, das Gebiet der liqueszenten Töne sehr zu erweitern, nämlich auf alle Hakenform zeigenden Neumenzeichen auszudehnen.

*) Vgl. Anm. S. 364.

(zu S. 47)


Melodiekern.
a b c d e f g h
1.
Tol - li - te por - - tas prin - - ci - pes ve - stras (A E U JA) et ele - va - mi - ni por - - tas ae - ter - na - les (Al - le - - lu - - ia Al - le - lu - ia)
2.
A sum - mo coe - - lo e - gres - si - e - jus (A E U JA) et oc - cur - sus e - jus
fehlt
us - que ad sum - mum e - jus (A E U JA, A E U JA)
3.
In so - le po - su - it taber - na - - cu - lum su - um (A E U JA) et ip - se tam - quam spon - sus
fehlt
procedens de tha - lamo su - o
Schluß wie 2
4.
Do - mine Deus vir - tu - - tum con - ver - te nos (A E U JA) et o - sten - de fa - ci - em tu - am, et
fehlt
s.l - - vi e - ri - mus
ebenso
5.
Ex - cita Do - - mi - ne po - ten - - ti - am tu - am (A E U JA) et ve - - - ni (A E U JA) ut sal - vos fa - ci - as nos
ebenso
6.
Ho - di - e sci - e - - tis qui - a ve - - ni - et Do - mi - nu (A E U JA) et sal - va - bit vos et ma - ne vi - de - bi - tis glo - - ri - am e - jus
ebenso
7.
An - gelis su - - is Deus man - da - - vit de te (A E U JA) ut cu - sto - di - ant te (A E U JA) in om - ni - bus viis tu - is
ebenso
8.
Ab oc - cul - tis me - - is mun - - da me Do - mi - ne (A E U JA) et ab a - li - e - - - nis (A E U JA) par - ce ser - vo tu - o
ebenso
9.
Do - mine re - fu - - gi - um fac - - tus es no - - bis (A E U JA) a generati - o - - ne (A E U JA) et pro - ge - ni - e
ebenso
10.
Ni - mis ho - no - ra - - ti sunt a - mi - - ci tu - i De - - us (A E U JA) nimis confor - ta - - tus est (A E U JA) prin - ci - pa - - tus e - o - - rum
ebenso
11.
In om - nem ter - - ram ex - - i - - vit so - - nus e - o - - rum (A E U JA) et in fi - nes or - bis ter - rae
fehlt
ver - - ba e - o - - rum
ebenso
12.
Exsul - ta - bunt sanc - - ti in glo - - - ri - a
fehlt
laeta - bun - - - - tur (A E U JA) in cu - bi - - li - bus su - - is
ebenso
13.
Di - sper - sis de - - dit pau - pe - - - ri - - bus (A E U JA) ju - sti - ti - a e - jus ma - - net
[ri - bus ju - sti - - tia e - - - - jus ma - - net in saecu - lum
fehlt
in sae - - culum sae - cu - li
sae - - - - cu - li] Nʙ fehlerhafte überlieferte Textunterlegung.
ebenso
14.
Justus ut palma flo - re - - bit, sicut ce - - drus Li - ba - ni (A E U JA) multipli - ca - - - bi - tur (A E U JA) in do - - mo Do - mi - ni
ebenso